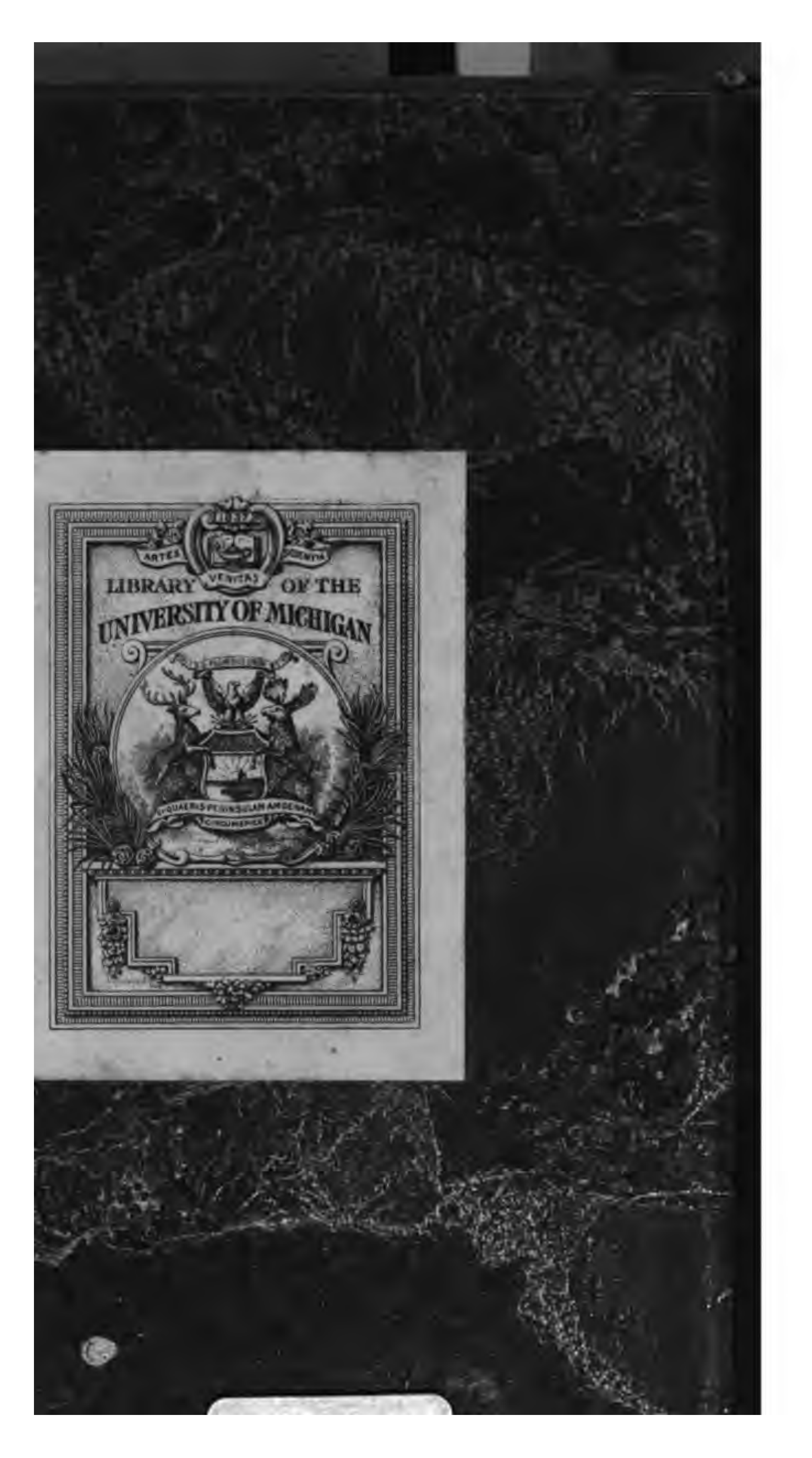
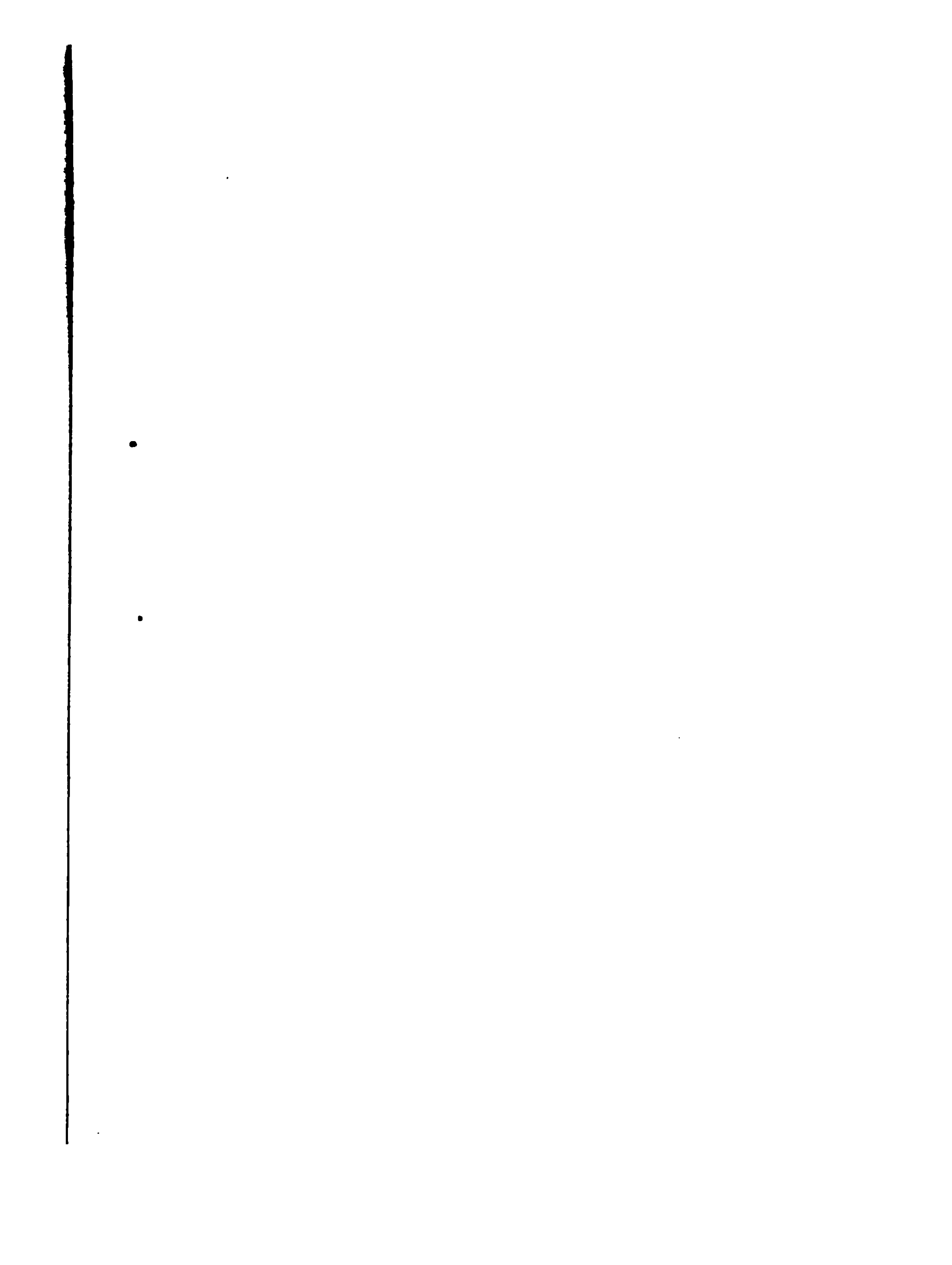


B 965,872


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





Aus
Goethes Römischen Tagen

Aus
Goethes Römischen Tagen

Kultur- und kunstgeschichtliche Studien
zur Lebensgeschichte des Dichters

Von

Julius Vogel

Mit einer Originalradierung von Bruno Héroux
und zweiunddreißig Tafeln in Kupferautotypien

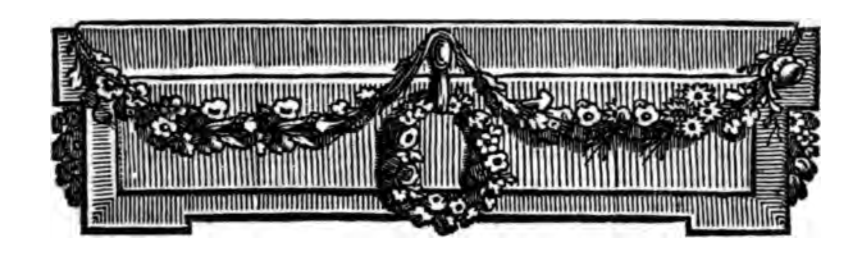


Leipzig 1905
Verlag von E. A. Seemann

Gedruckt von Breitkopf und Härtel in
Leipzig, mit alter Breitkopfischer Fraktur,
Zinkätzungen von Siebe und Co. in Leipzig

Max Klinger

in Freundschaft zugeeignet



Vorwort.

Die nachfolgenden Studien haben keinen Goetheforscher von Beruf zum Verfasser, sondern einen Kunsthistoriker, dem in seinen Mußestunden die Beschäftigung mit Goethe und seinen Werken zum höchsten Genuß geworden ist. Im Hinblick auf die große Bedeutung, die künstlerische und kunstgeschichtliche Fragen für die italienische Reise des Dichters und für seinen römischen Aufenthalt besitzen, durfte der Verfasser es vielleicht wagen, von seinem Standpunkt aus diesen wichtigen Abschnitt zu beleuchten, wenn er sich auch der Schwierigkeiten der Arbeit, wie er nicht zu versichern braucht, von Anfang an bewußt gewesen ist. Um das überreiche Material in Goethes eigenen Aufzeichnungen und Briefen neben der Fülle dessen, was die zeitgenössische Litteratur darbietet, unter bestimmten Gesichtspunkten zusammenzufassen, hat der Verfasser versucht einzelne möglichst in sich geschlossene Bilder zu geben. Das Ziel war, in großen Zügen ein Kulturbild der römischen Zustände und des römischen Lebens zu Goethes Zeit zu entwerfen. Im Mittelpunkte dieses Bildes soll der Dichter stehen und sich von ihm abheben, etwa wie die Staffage in einer Landschaft. Deshalb wollen diese Studien auch nicht als ein Kommentar zu Goethes Italienischer Reise aufgefaßt sein, noch weniger in dem Sinne, als wollten sie den Dichter während seines römischen Aufenthaltes auf all seinen Spuren verfolgen. An Werken dieser Art fehlt es in der Goethelitteratur nicht: wir besitzen eine Reihe ausgezeichneter Kommentare in verschiedenen Ausgaben der Werke, die treffliche Bearbeitung der Tagebücher und Briefe aus Italien an Frau von Stein und Herder von Erich Schmidt und die Nachgeschichte der italienischen Reise von Otto Harnack, beide in den Schriften der Goethegesellschaft, sowie selbständige Schriften, die Goethe

durch Italien hindurchgeleiten und sein Leben in Rom verfolgen. Was der Verfasser ferner erstrebte, war eine Darstellung, die nicht allein auf Goethes Mitteilungen, sondern auch auf anderen litterarischen Quellen des achtzehnten Jahrhunderts beruht. Dieses stattliche Kulturbild sollte aber auch ein Zeitbild werden, weshalb z. B. das Kapitel über Pius VI. eingefügt worden ist, mit dessen Persönlichkeit Goethe streng genommen nichts zu tun hat. Der Verfasser möchte aber mit seinem Streben nicht verkannt werden. Er hat vor Jahren die Ehre gehabt, bei der Herausgabe der neuen Auflage eines der größten Standardwerke der deutschen Wissenschaft, von Karl Justis „Winckelmann", bescheidenen Anteils mitwirken zu dürfen, er möchte aber nicht den Glauben erwecken, als solle seine Arbeit nur im entferntesten ein Versuch sein, für Goethes römische Tage ein solches Bild zu entwerfen, wie es Justi in so meisterhaften Zügen für seinen Helden getan hat. Vermieden hat der Verfasser auf alle die zahlreichen Einzelheiten, zu deren Erwähnung Goethes Italienische Reise Anlaß geben würde, auf alle Persönlichkeiten, die in diesem Rahmen genannt werden, einzugehen: schon buchhändlerische Gründe ließen hier eine Einschränkung notwendig erscheinen, überdies würde die Darstellung auf ihre eigentlichen Grundsätze haben verzichten müssen. Am Schluß ist neben Aufzählung der wichtigsten Litteratur zusammengestellt worden, was an Belegen zum weiteren Verständnis etwa von Wichtigkeit sein könnte. Auf die Auswahl und Ausführung der Abbildungen ist alle Sorgfalt verwendet worden. Der Verfasser hat das Glück gehabt an klassischer Stätte, in Weimar, viel Unterstützung gefunden zu haben, und unvergeßlich werden ihm die Stunden bleiben, in denen ihm unter Führung von Karl Ruland, der ihm auch sonst ein allzeit hilfsbereiter Förderer seiner Arbeit gewesen ist, die Schätze des Goethe-National-Museums zugänglich gemacht wurden. Die zahlreichen Mappen des Dichters sind in dem kleinen, traulichen Stübchen des Goethe-Hauses oft mit Genuß und mit andächtiger Verehrung für den großen Genius, der diesen Räumen den Stempel der Weihe gegeben hat, durchblättert und mit Erfolg für diese Arbeit benutzt worden. Dem liebenswürdigen und uneigennützigen Weimarischen Helfer und den Leipziger Freunden, die dem Verfasser oft und gern unterstützt haben, namentlich den Bibliothekaren, sowie allen andern, die diese Arbeit gefördert haben, sei an dieser Stelle herzlicher Dank gesagt.

Leipzig, September 1905. Julius Vogel.

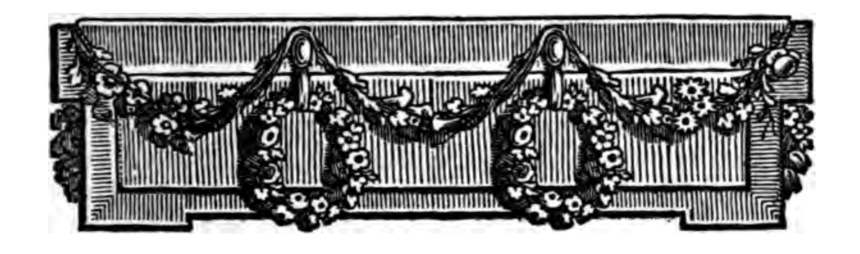
Inhaltsübersicht.





Hohe Sonne, du weilst und du beschauest dein Rom!
Größeres sahest du nichts und wirst nichts Größeres sehen,
Wie es dein Priester Horaz in der Entzückung versprach.





> Als treues Vorbild für mein ganzes Sehnen
> Schien von Geburt an mir der Stern des Schönen.
> Durch ihn nur wird dem Blick die höh're Welt,
> Die Ziel all meines Schaffens ist, erhellt.
>
> Michelangelo.

Wer von uns Deutschen nach Italien zieht, um hier auf dem Boden zwiefach klassischer Kultur und Kunst im höchsten Sinne von der Geschichte der Menschheit zu lernen und mit diesen Kenntnissen seinem eigenen Leben Inhalt und Weihe zu geben, trägt mit seinen Hoffnungen und Wünschen immer wieder von neuem etwas von Goethes Geist und Liebe in dieses Land alter deutscher Sehnsucht hinein. Seitdem Goethe die Halbinsel in ihrer ganzen Ausdehnung mit dem für Natur und Kunst geschulten Auge des gottbegnadeten Genius und der Begeisterung eines feinsinnig empfänglichen Herzens durchwandert hat, ist für uns Italien mehr als es je zuvor gewesen ist das Land der Sehnsucht und vielen trotz der räumlichen Entfernung eine zweite Heimat geworden. Vom Fuße der Alpen an bis zum Eiland von Sizilien hinab begegnen wir des Dichters Spuren, und die Aufzeichnungen der „Italienischen Reise" werden hundertfältig in uns lebendig und ihre Gestalten fangen an sich mit neuem Leben zu erfüllen, ja ein großer Teil von Goethes inhaltsreichem Leben erscheint uns erst in dem Lichte, dessen wir zu seinem eigentlichen Verständnis bedürfen. Rom aber hat seine segenspendende Macht in einem ganz besonderen Maße an ihm geltend gemacht. Wer ihn kennen lernen will, wie er auf der Menschheit Höhe stehend nicht als Glied der ihn umgebenden Welt erscheint, sondern nur sich selbst, seinen Plänen und Ideen angehört, muß ihn in Rom suchen. Hier tritt er uns als Mensch in der ganzen bezaubernden Art seiner Persönlichkeit, mit all seinen Gedanken und Idealen, mit seinen Wünschen und Hoffnungen, in der unmittelbarsten Größe seines umfassenden Wissens

und Könnens am echtesten, mit einem Worte als der ganze Goethe entgegen. Rom war für ihn die Hochschule der Welt, die Zeit, die er hier verlebte, war die glücklichste seines ganzen Lebens. Wie die italienische Reise den entscheidendsten Einschnitt seines Lebens bezeichnet, so bedeutet Rom den Höhepunkt in dem, was er in seinem Streben erreichen wollte: von hier aus haben fünfundvierzig Jahre weiteren Schaffens im Dienste der Menschheit ihr Licht empfangen, Rom ist das Symbol der innigen Verschmelzung der romanischen und germanischen Geisteswelt, die in Goethe am stärksten und für unser Volk am folgereichsten ihren Ausdruck gefunden hat. In Goethe empfinden wir modernen Menschen am meisten, was wir in unserer geistigen Bildung an erzieherischen Werten dem Süden, seinen idealen Errungenschaften in alter und neuer Zeit verdanken: Rom und Goethe sind deshalb für uns untrennbare Namen geworden, sie bilden einen Begriff in der Geschichte der modernen Kultur. Und auch in dem neuen Rom, so wie es in dem jüngst vergangenen Menschenalter unter dem Einflusse der politischen Ereignisse geworden ist, in der Kapitale des modernen Königreichs, die nichts mehr von dem Charakter der päpstlichen Herrschaft an sich trägt und nur noch in äußeren Zeugnissen an die Hauptstadt der katholischen Christenheit erinnert, so wie sie Goethe kennen gelernt hat, auch in diesem von Grund aus umgestalteten, aus alter Behaglichkeit herausgerissenen und zur modernen Großstadt gewordenen Rom empfinden wir noch, welche Bedeutung der Name Goethes besitzt, der wie ein Leitstern auch sichtbar immer vor uns steht. Er grüßte die früheren Reisenden, die die ewige Stadt zur Zeit als die Eisenbahn Länder und Völker noch nicht miteinander verband, von der Porta del Popolo aus betraten, gleich von einem der ersten Häuser des Corso aus, und wir begegnen ihm, wenn wir von den Eindrücken seiner Reisebeschreibung erfüllt sind, an all jenen Stätten, die zu Weltberühmtheiten geworden sind. Auch der Tragik entbehrt diese Wanderung nicht, die wir im Geiste des Dichters durch die ewige Roma machen. Am demselben 29. Oktober, an dem Goethe im Jahre 1786 im Vorgefühl der kommenden glücklichen Zeiten in die Stadt seiner Sehnsucht einzog, wurde vierundvierzig Jahre später sein einziger Sohn unter den Zypressen an der Cestiuspyramide zur letzten Ruhe bestattet: eine Schicksalsfügung, die, will man den Gedanken ausspinnen, zu einer fatalistischen Betrachtung führen könnte. Das Denkmal, das Kaiser Wilhelm II. in den Parkanlagen der Villa Borghese dem Andenken des Dichters geweiht hat „der unser Volk immer auf Italien hingewiesen und damit

deutschem Idealismus neue und hohe Ziele gesteckt hat“, ist das redende Zeugnis dieser Tatsachen, ein Zeichen des Dankes, zugleich auch eine Mahnung für das gegenwärtige wie für künftige Geschlechter. Möchte die Zeit nie für unser deutsches Volk kommen, in der wir nicht mehr mit begeisterungsfähigem Blick die ewige Roma betrachten und so wie Goethe und andere Große von ihrer Kultur und an ihrer Geschichte lernen wollen. In Goethes Worten: „Und Rom nennt sich die Fürstin der Welt“, liegt für unsere geistige Erziehung und für die Stellung, die unserem Volke im friedlichen Wettbewerbe mit anderen Nationen angewiesen ist, auch in der Zukunft ein stilles Vermächtnis des Dichters von unsagbarer Größe und Tragweite.

In Dichtung und Wahrheit verweilt Goethe, als er in behaglicher Breite von dem elterlichen Hause, seinen Räumen, ihrer Einrichtung und von dem Eindruck, den sie bei den kindlichen Gemütern machten, ein Bild entwirft, auch bei einer Reihe römischer Prospekte, Kupferstichen italienischer Künstler, mit denen der Vater einen Vorsaal geschmückt hatte.[1]) Der Herr Rat hatte sie von einer italienischen Reise, die er neun Jahre vor der Geburt des Sohnes gemacht hatte, mitgebracht, und manchmal benutzte er trotz seiner lakonischen Art die Gelegenheit, seinem wißbegierigen Knaben die dargestellten Bauten und Plätze, die mit Verständnis für Architektur und Perspektive auf die Platte radiert waren, mit Hilfe seiner eigenen Erinnerungen zu erläutern. Als der Dichter in späteren Jahren seine Lebenserinnerungen niederschrieb, gesteht er es selbst ein, daß „diese Gestalten sich tief bei ihm eindrückten“ und schon von Rom aus schrieb er: „Es geht ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man theilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere, seh' ich nun in Wahrheit“. Jugenderinnerungen, noch dazu, wenn sie nicht zu flüchtigen Eindrücken gehören, sondern an liebgewordene, wohlbehütete und oft besprochene Inventarstücke des eigenen Heims anknüpfen, pflegen bei empfindsamen Menschen die Bedeutung einer Wegzehrung bis ins hohe Alter zu besitzen. In Goethes Leben haben sie aber noch eine besondere Bedeutung erlangt. Denn diese Erinnerungen, der eigenartige Zauber, der von jenen Prospekten klassisch-berühmter Stätten mit jedem Tage von neuem ausstrahlte, ist es gewesen, der sich im Laufe der Jahre zum Gegenstand sehnsüchtiger Hoffnung und eindringlicher Wünsche

verdichtete und schließlich zur Umsetzung in die Tat führte, die als Reise nach Italien in dem Leben des Dichters das größte Ereignis gewesen ist.

Auch Goethes Mutter, die die innersten Regungen des Sohnes kannte und für seine Wünsche und Pläne das liebevollste Verständnis besaß, bestätigt, daß die Reise nach Italien in Eindrücken jugendlicher Jahre ihren Ursprung hat. Als sie die ihr ganz unerwartet kommende Nachricht, daß Goethe nach Italien gegangen und in Rom eingetroffen sei, von Rom aus erhielt, da schrieb sie zurück in ihrer seligen Mutterfreude: „Jubelieren hätte ich vor Freude mögen, daß der Wunsch, der von frühester Jugend an in deiner Seele lag, nun in Erfüllung gegangen ist" und ähnlich äußert sie sich gegenüber der Herzogin Anna Amalia (9. März 1787): „Von früher Jugend an war der Gedancke Rom zu sehen in seine Seele geprägt und ich kan mir die Freude sehr lebhaft dencken, die Er jetzt fühlt in dem Genuß der Meisterwercke der Vorwelt". „Die Sehnsucht Rom zu sehen war von Jugend auf sein Tagesgedanke, Nachts sein Traum" meinte sie in einem Briefe an Frau von Stein, die am meisten Ursache hatte, von dem plötzlichen Entschlusse des Dichters überrascht zu sein. Auch den Weimarischen Freunden gegenüber muß sich Goethe in diesem Sinne geäußert haben. Schiller schreibt im August 1787 an seinen Freund Körner: Goethe habe seine Reise nach Italien von Kindheit an schon im Herzen getragen, sein Vater sei dort gewesen, und als Grund gibt er an: seine zerrüttete Gesundheit habe sie nötig gemacht. Es ist begreiflich, daß in Weimar, in der geschäftigen Welt des Hofes, die Goethe nicht begreifen konnte und in seiner „Flucht" eine unerhörte Tat erblickte, auch in dem Freundeskreise, der vor einem unerklärbaren Ereignis stand, sich an Goethes Italienfahrt die merkwürdigsten Kombinationen knüpften — die von Schiller war die vernünftigste. Ähnlich hatte auch Wieland Merck gegenüber sich geäußert. Und in der Tat war Goethes Gesundheit unter der Last der Geschäfte stark angegriffen und seine Widerstandskraft hatte ihre höchsten Proben ablegen müssen. Kundige konnten sich dieser Wahrnehmung nicht entziehen. Man hat aber auch geglaubt, Goethe habe sich durch eine längere Abwesenheit von der Heimat der Frau von Stein entziehen wollen in dem Bedürfnis dieser auf ihm lastenden Fesseln ledig zu werden. Dieser Annahme widersprechen indessen auf das entschiedenste die aus Italien an die geliebte Frau gerichteten Briefe, in denen keine Änderung der Gesinnung und der Gefühle bemerkbar wird, die im Gegenteil nur von einer unerschütterlichen Treue des Dichters und der Unwandelbarkeit seiner Gefühle Zeugnis ablegen. Wir wissen genau,

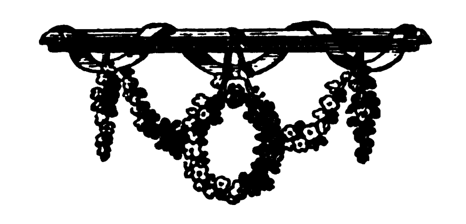
daß die Gründe für den die ganze Weimarische Gesellschaft überraschenden, für das Leben des Dichters so hochbedeutsamen Entschluß letzthin weder in dem Wunsche seiner Gesundheit zu leben noch in Stimmungen oder Mißstimmungen, die in Beziehungen zum Hofe ihren Ursprung hatten, lagen, sondern lediglich in dem persönlichen Bedürfnis den von Jugend auf gehegten Lieblingsplan, der ihm wie ein festes Programm in seinem Leben galt, in einer Zeit zur Ausführung zu bringen, die für seine Zukunft einen Erfolg für seine Lebensarbeit hoffen ließ.

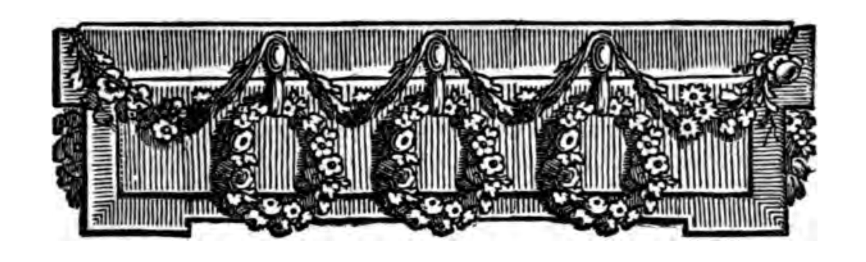
Nach vielen Jahren — gegen den Schluß seines Lebens, im Jahre 1829 — hat sich Goethe einmal Eckermann gegenüber über die Bedeutung, die seine ersten Weimarischen Jahre in seiner Entwicklung besitzen, geäußert und da auch der italienischen Reise und ihrer inneren Veranlassung gedacht. Eckermann verzeichnet dieses wichtige Selbstbekenntnis mit den lapidaren Sätzen: „Flucht nach Italien, um sich zu poetischer Produktivität wieder herzustellen. Aberglaube, daß er nicht hinkomme, wenn jemand darum wisse. Deshalb tiefes Geheimnis. Von Rom aus an den Herzog geschrieben.“ Mit diesen Worten ist alles gesagt, was wir über die Gründe der Reise sowie über die Tatsache, daß sie allen, selbst der Mutter in Frankfurt, unbekannt blieb und deshalb einen fluchtartigen Charakter an sich hatte, zu erfahren wünschen. Der Plan selbst war seit vielen Jahren mehrfach erwogen worden und mehrere Male nahe an der Ausführung gewesen. Im August 1775 stellt er bereits Freund Merck vor: „Du magst meinem Vater klärlich beweisen, daß er mich aufs Frühjahr nach Italien schicken müsse,“ fügt aber gleich hinzu: „Das heißt, zu Ende dieses Jahres muß ich fort.“ In den Monaten zuvor war er mit den Brüdern Stolberg gereist, deren Ziel die Schweiz war. Im Juni war man mitten in der Hochgebirgswelt, mit Passavant bestieg er den Rigi, dann ging es in den majestätischen Bergen, die er zum ersten Male sah, weiter, und nach mühsamer Wanderung langte man am Abend des 21. Juni auf dem Gotthardshospiz an. Eine Zeichnung, die er am andern Morgen anfertigte, ein Blick auf die schneebedeckten Bergriesen, die aus dem Nebel herausragten, trägt den wehmütig klingenden Vermerk: „Scheide Blick nach Italien vom Gotthard den 22. Juni 1775“ — aber er widerstand den Lockungen, in das Land selbst hinabzusteigen, und seine innere Stimme führte ihn wieder nach Frankfurt zurück, denn zarte Bande mahnten ihn damals, daß er sich nicht selbst mehr gehörte. Als dann Ende Oktober, nachdem der junge Herzog von Weimar und seine Gattin Goethe die dringende Ein-

ladung sie in Weimar zu besuchen, des öftern wiederholt hatten, der herzogliche Wagen, der ihn in die thüringische Residenz bringen sollte, ausblieb und des Vaters Befürchtungen, daß Fürstengunst unzuverlässig sei, in Erfüllung zu gehen schien, da entschließt er sich schnell, die Reiseroute zu ändern: Statt nach Norden, „für den er gepackt hatte," sollte es nach Süden, nach Italien gehen. Aber in Heidelberg erreichte ihn die Staffette, die ihn nach Weimar rief und Italien blieb wieder nur ein frommer Wunsch. Vier Jahre später war er wieder und zwar mit seinem Herzog in der Schweiz, abermals lockte der Blick nach Italien und wiederum muß er es sich versagen, in das Land, das ihn in seine Gefilde rief, den Weg zu nehmen, weil er in der Heimat von neuem des Dienstes Last auf seine Schultern zu nehmen berufen ist. Als eine Folge solcher Ereignisse, die ihm das Ziel seiner Wünsche nur in nebelhafter Ferne erscheinen ließen, müssen wir uns wohl das abergläubische Gefühl erklären, das hinsichtlich der Ausführung einer italienischen Reise sich seiner im Laufe der Jahre bemächtigt hatte. Ungleich mächtiger aber rief die andere Stimme, die an seinen innern Menschen appellierte, der in dem geschäftigen Leben des Weimarischen Amtes zu verkümmern drohte. Über die „poetische Unproduktivität" der damaligen Jahre hat Goethe sich ebenfalls zu Eckermann geäußert: bei seiner Stellung in Weimar und zum Hofe sei „das poetische Talent im Konflikt mit der Realität, die er zu höherem Vorteil in sich aufzunehmen genötigt ist." Er klagt deshalb, daß er in den ersten zehn Jahren seines Weimarischen Aufenthaltes „nichts Poetisches von Bedeutung hervorgebracht habe". Und in der Tat, wenn man sich in die Tagebuchaufzeichnungen vertieft (die leider vom Juni 1782 bis zum Antritt der italienischen Reise fehlen), wenn man die allerhand dienstlichen und geschäftlichen oder gesellschaftlichen Anforderungen und Zumutungen kennen lernt, wenn man sich von der unerhörten Vielseitigkeit dieses Getriebes, das im höchsten Maße nervös aufregend war und dem nur eine so starke Natur wie die Goethes standhalten konnte, wenn man sich dieses ganze Milieu des Weimarischen Lebens vergegenwärtigt, dann erscheint die Abschüttelung dieses Joches und der Wunsch, der eigenen Persönlichkeit zu leben, als ein-Akt der Selbsterhaltung und sittlicher Forderung. In jenen Tagebuchnotizen begegnen wir schon in frühen Jahren des Weimarischen Aufenthaltes Klagen über die starken Forderungen, die Goethe an sich gestellt sieht. Bemerkungen wie die: „es ist doch des Getreibes zu viel" oder „freilich es ist des Zeugs zu viel von allen Seiten und der Gehilfen wenige" oder

wenn er klagt, daß er ob seiner dienstlichen Geschäfte „den Kopf durch das tausendfache Zeug verwüstet“ habe, geben das Mißbehagen über diesen „Konflikt mit der Realität“ unzweideutig wieder. Darunter mischen sich Versicherungen, wie ernst er es mit seiner Stellung und den dienstlichen Verpflichtungen nimmt: „Nemo coronatur nisi qui certaverit ante. sauer laß ich mir's denn doch werden,“ wozu er freilich in seiner ihm eigenen unbezwinglichen Art bald bemerkt: „Es glückt mir alles was ich nur angreife“; aber dann kommen doch wieder wehmütige Äußerungen, die wie eine Klage über den falschen Beruf klingen: „Doch ist mir's wie einem Vogel, der sich in Zwirn verwickelt hat, ich fühle, daß ich Flügel habe und sie sind nicht zu brauchen.“ Schon im Mai 1780 machen sich Stimmungen bemerkbar, die denen vor der Abreise nach Italien nicht unähnlich sind: „Was ich trage an mir und andern sieht kein Mensch. Das beste ist die tiefe Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachse, und gewinne, was sie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können.“ Aus dem Bedürfnis heraus, wie er es in diesem stillen Selbstbekenntnis gekennzeichnet hat, ist schließlich der Plan gereift, den er in den ersten Septembertagen 1786 von Karlsbad aus ausführte. Der Entschluß war eine Erlösung von den wie ein schwerer Druck auf ihn lastenden Banden der bisherigen Alltäglichkeit, eine innere Notwendigkeit, wenn das in ihm wohnende geistige Vermögen für seine litterarische, wissenschaftliche wie poetische Tätigkeit gerettet, wenn er sich selbst wiedergegeben werden sollte, um in des Wortes höchstem Sinne seine reichen Gaben in den Dienst der Menschheit zu stellen. Alle Zeugnisse, die wir von ihm aus jenen Wochen besitzen, sagen uns, daß die Sehnsucht nach Italien, die schon das Jahr zuvor in Mignons wehmutsvoller Klage „Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide“ in so ergreifender Form zum Ausdruck gekommen war, beinahe krankhaft geworden war, und daß das Gefühl, nur seinen Wünschen und Zielen zu leben, ihn wie ein wonnevolles Schaudern überlief. „Hätte ich nicht den Entschluß gefaßt,“ so schreibt er von Venedig an Frau von Stein, „den ich jetzt ausführe, so wäre ich rein zu Grunde gegangen und zu allem unfähig geworden, solch einen Grad von Reife hatte die Begierde diese Gegenstände mit Augen zu sehen, in meinem Gemüt erlangt.“ Dann drängt es ihn, „seine Krankheit und Torheit“ zu gestehen: seit einigen Jahren habe er keinen lateinischen Schriftsteller angesehen, „nichts, was nur ein Bild von Italien erneuerte, berühren dürfen ohne die entsetzlichsten Schmerzen zu leiden.“ „Auf diese Weise hoff ich, will ich mein Gemüt über die schönen

Künste beruhigen, ihr heilig Bild mir recht in die Seele prägen und zum stillen Genuß bewahren." In vollster sonniger Klarheit stand das Programm seines Strebens vor ihm: so von der hohen Aufgabe, was Italien und Rom ihm werden sollten, erfüllt, war vordem kein Deutscher — Winckelmann vielleicht ausgenommen — über die Alpen gezogen, kein „Ultramontaner", wie er sich gelegentlich einmal nennt, hatte die romanische Kultur in ihrer zweiundeinhalbtausendjährigen Geschichte und in ihrem erzieherischen Wert für die Menschheit mit solcher Begeisterung und mit so klarem Verständnis wie er durchdrungen. Deshalb bezeichnet auch heutigen Tages noch, nachdem Millionen unserer Landsleute Goethes Spuren gefolgt, nachdem die hohen sittlich bildenden Errungenschaften seiner italienischen Reise unserem Volke zum bleibenden Eigentum seines geistigen Besitzes geworden sind, sein Name nicht nur den des größten Germanen, der seit dreihundert Jahren nach dem Süden gezogen war, sondern in ihm verkörpert sich am höchsten und vollendetsten die Verschmelzung zweier vergangener Welten zu einem neuen Kulturwert im Leben unseres Volkes.





Die Reise nach Rom. Ankunft daselbst.

> Mir dann entgegen
> Fliegen mit Segen,
> Genien bekränzt
> Strahlenumglänzt!
> Sie führen den Müden
> Dem süßen Frieden,
> Den Freuden, der Ruh,
> Der Kunstheimat zu!
>
> Wackenroder.

Sonntag, den 3. September 1786 früh 3 Uhr trat Goethe von Karlsbad aus seine italienische Reise an. Fünf Tage zuvor hatte er seinen siebenunddreißigsten Geburtstag gefeiert; zwei Jahre hatte er den „halben Weg des Menschenlebens", wie ihn Dante umgrenzt, überschritten und trotzdem ging er langsamen Schrittes noch der Höhe seines Lebens zu. Von den vier geistesgewaltigen deutschen Männern, die im achtzehnten Jahrhundert nach der ewigen Stadt gepilgert sind, war er dem Alter nach der jüngste: Winckelmann war achtunddreißig Jahr alt, als er nach Rom wie „der Fisch ins rechte Wasser kam", Lessing sechsundvierzig und Herder vierundvierzig Jahre. Von allen Vieren hatte des Schicksals Sonne Goethe am meisten gnädig den Weg beschienen. Bei Winckelmann hatte die Romfahrt einen Kampf um die Existenz bedeutet, den er schließlich nur durch seinen Glaubenswechsel mit Erfolg durchführen konnte; bei Lessing und Herder war es nicht der eigene freie Entschluß, der absolute Wille der Persönlichkeit, der sie nach dem Süden geführt hat, sondern sie kamen in der Gefolgschaft anderer, abhängig von deren Willen und unfrei in allem, wohin der Weg sie führte. Goethe ist, wenn er sich auch heimlich aus der Heimat „fortgestohlen" hat und es als einen Trost empfindet, wenn ihn sein Herzog über seine „Flucht" zu

beruhigen weiß, der Herr seiner selbst, er trägt sein Geschick in seiner Hand, sein Wille bestimmt seinen künftigen Weg. Ohne diese persönliche Freiheit, die nie einen materiellen Zwang und keine Rücksichten auf die Meinung seiner Mitmenschen gekannt hat, wäre Goethe nicht denkbar, ohne sie wäre auch der römische Aufenthalt mit all den Errungenschaften und Eindrücken, die ihm von nun ab das Leben in einem neuen Lichte erscheinen ließen, unmöglich gewesen.

Goethe ist vom Tage seiner Abreise von Karlsbad bis zu dem seiner Ankunft in Rom genau acht Wochen unterwegs gewesen, eine Zeit, die in Hinblick auf die Beförderungsmittel der damaligen Zeit, mehr noch in Hinblick auf den Aufenthalt, den er unterwegs namentlich in berühmten Kunststätten nahm, keineswegs zu lang erscheint. Wer direkt reisen wollte und sich unterwegs die Muße, hier oder dort für einige Tage zu rasten, nicht gönnen durfte, konnte wohl von Weimar aus in sechzehn Tagen in der ewigen Stadt sein. So lange wenigstens ging im Durchschnitt ein Brief bis dahin. Herder, der im August 1788 seine Romfahrt antrat, legte den Weg in etwas mehr als sechs Wochen zurück, freilich auf einer Route, die für direkter galt als der Weg, den Goethe wählte. Das Ziel seiner Reise teilte er niemandem mit, auch der Frau von Stein nicht. Wenn seine Rechnung nicht trüge, so schreibt er zwei Tage vor seiner Abreise von Karlsbad aus an die geliebte Frau, so könne sie Ende September „ein Röllgen Zeichnungen" von ihm haben, die sie aber niemandem auf der Welt zeigen solle. Dann stellt er ihr sein treues Tagebuch in Aussicht, das sie nach seiner Rechnung etwa Mitte Oktober haben könne — auch hierbei fügt er hinzu: „Sag aber niemandem etwas von dem, was Du erhältst . . . ich habe soviel zu erzählen und darf nichts sagen, damit ich mich nicht verrathe, noch bekenne." Von dem geheimnisvollen Schleier, der über die Reise selbst gebreitet war, sollte auch die Persönlichkeit des Dichters umhüllt sein. Als der Dichter des Werther und des Götz war er zu sehr bekannt, und unliebsame Bekanntschaften, wie sie sich ungesucht auf Reisen einzustellen pflegen, und mehr noch aufdringliche Bewunderung würden ihm seine Bewegungsfreiheit verkümmert, den unbefangenen, heiteren Genuß während dieser Zeit, da er aller Fesseln und gesellschaftlichen Rücksichten ledig sein wollte, getrübt haben. Er wählte deshalb das Inkognito eines Kaufmanns Philipp Möller (Jean Philippe Möller) aus Leipzig oder, wie er in Italien genannt wurde, Filippo Miller und hatte Ursache mit dem Pseudonym zufrieden zu sein. So schreibt er im Februar 1787 an

Freund Knebel von Rom aus: „Sehr wohl hab' ich mit meinem Incognito getan, doppelt und dreyfach. Ich habe Zeit und Geld gespart, und habe doch lustig und bequem gelebt und Freunde mitgenießen lassen." Aus den einzelnen brieflichen Mitteilungen geht hervor, daß Goethe die Reise mindestens seit Wochen, wahrscheinlich seit viel längerer Zeit vorbereitet hatte, und nicht wörtlich zu nehmen ist es, wenn er einige Jahre später (während der Kampagne in Frankreich) sich äußert, er sei nach Italien unvorbereitet, unvorsichtig gegangen. Das letztere mochte in einem gewissen Sinne der Fall sein. Vorbereitet war er aber auf Italien, auf die dortige Welt von Kunst und Altertum seit den Jahren seiner Jugend, soweit man sich damals an der Hand von Büchern und Kunstblättern und im anregenden Gespräch mit unterrichteten Männern, zu denen vor allem der eigene Vater gehört hatte, überhaupt auf die Eindrücke vorbereiten konnte, die der Süden dem nordischen Fremdling in unerhörter Fülle darbietet. Ja Goethe ist von allen gebildeten Deutschen, die damals und auch später noch im Süden Befriedigung sehnsüchtiger Wünsche suchten, der verständnisvollste, innerlich am meisten mit seinem hohen Ziel verwachsene, in diesem mit seiner ganzen, starken begeisterungsfähigen Natur aufgehende Geist gewesen, der je italienischen Boden betreten hat.

Aus Briefen und Tagebuchaufzeichnungen sind wir über Einzelheiten der italienischen Reise genau unterrichtet. Von Karlsbad ging die Fahrt nach Eger, Weyden, Schwandorf, Regensburg, München, bis hierher insgesamt 21³/₄ Posten. In München besucht er die Bildergallerie, die sich damals noch in den sehr ungenügenden Räumen des Galleriebaues an der Nordseite des Hofgartens befand, der jetzt dem ethnographischen Museum und der Sammlung der Gipsabgüsse als Unterkunft dient. Er gewöhnt „sein Auge hier wieder an Gemälde", die er so lange entbehrt hatte. Auch das Naturalienkabinet und das Antiquarium besuchte er, doch fand er, daß seine Augen „auf diese Gegenstände (Werke der Kleinkunst) nicht geübt sind". Dann geht die Reise weiter nach Benediktbeuern, Walchensee (eine Gedenktafel an der alten Kesselbergstraße bezeichnet, vielleicht nicht ganz richtig, hier als „Goethe-Baum" den ersten Ahorn, den der Dichter in den deutschen Alpen sah), Mittenwald, Scharnitz, Innsbruck bis zum Brenner (12¹/₂ Posten), wo er am 8. September Abends eintrifft. Mineralogische Studien und meteorologische Beobachtungen haben hauptsächlich ihm die Reise verkürzt. Vom Brenner fährt er die berühmte Straße südlich über Trient bis nach Roveredo — es war die Zeit der Traubenreife, wo die Natur anfängt,

die südtiroler Landschaft in ihrer höchsten farbigen Pracht erscheinen zu lassen. Ein anderes Land, andere Leute treten seinen Augen hier zum ersten Male entgegen. „Mir ist's wie einem Kinde, das erst wieder leben lernen muß", so schreibt er unter dem unmittelbaren Eindruck dieser neuen Natur, und: „Ich komme recht wie ein nordischer Bär vom Gebirge. Ich will mir aber den Spas machen, mich nach und nach in die Landstracht zu kleiden. Hier bin ich nun in Roveredo, hier schneidet sich's ab. Von oben herein schwankt es noch immer vom deutschen zum italiänischen, nun hab ich einen stock wälschen Postillon. Wie froh bin ich, daß die geliebte Sprache nun die Sprache des Gebrauchs wird." Von Roveredo führt ihn der Weg nicht direkt südlich bis Verona, sondern westlich über den kleinen, in der Hochgebirgseinöde liegenden Lopio-See, von hier bergabwärts nach Torbole am Gardasee. Auf dem Weg dahin hatten ihn häufig schon die Feigenbäume begleitet, hier sah er zum ersten Male den Ölbaum, der voller Früchte hing. Dann gelangt er, am 13. September, zu Wasser nach Malcesine „dem ersten Orte des Venezianischen Staats an der Morgenseite des Sees". „Zeichnend", wie immer wenn sein Herz voll war von der unendlichen Schönheit der Natur oder wenn einzelne Sehenswürdigkeiten in der Landschaft oder in seiner Umgebung ihm der Aufzeichnung werth schienen, gedenkt er der Geliebten in der Heimat. Auf dem Brenner schon hatte er die Landschaft mit dem Posthaus in flüchtigen Zügen auf einem Blatt festgehalten, das durch Vervielfältigungen bekannt geworden ist. Am 14. September trifft er in Verona ein: das Amphitheater ist „das erste Monument der alten Zeit, das ich sehe und das sich so gut erhalten hat". Aber auch sonst tritt ihm das Altertum in Werken der Bau- und Bildhauerkunst greifbar entgegen und entzückt über dieses „herrliche Zeitalter" versteht er sich zu den schwärmerischen Worten: „Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel". Fast scheint es, als ob die italienische Kunst ihm gegenüber einen nicht ganz leichten Standpunkt habe, denn er kehrt immer wieder zu seinen geliebten Antiken zurück. Doch machen ein Tintoretto im Palazzo Bevilacqua und einige Porträts von Paul Veronese einen großen Eindruck auf ihn. Am 19. September kommt er nach Vicenza, der Stadt Palladios, der ihm „ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch" ist. Die Stadt bietet ihm namentlich in ihren architektonischen Schönheiten soviel, daß er, wenn er seinem Geiste folgen dürfte, sich einen Monat „hinlegen" möchte, um bei dem alten

Scamozzi einen schnellen Lauf der Architektur durchzumachen und dann wohlausgestattet von dannen zu ziehen. Inzwischen versäumte er auch die eigenen Arbeiten nicht. Er ist bei seinem Wilhelm Meister: „Ich war lang willens Verona oder Vicenz dem Mignon zum Vaterland zu geben. Aber es ist ohne allen Zweifel Vicenz, ich muß auch darum einige Tage länger hier bleiben.“ Auch an der Iphigenie schreibt er: die Arbeit gibt ihm „unter dem fremden Volke, unter denen neuen Gegenständen ein gewisses Eigentümliches und ein Rückgefühl ins Vaterland“. Sieben ganze Tage hat er auf seiner Reise für Vicenza übrig, ein, wie es scheint, auch zu einer inneren Notwendigkeit gewordener Aufenthalt, der uns erklären mag, wie die neuen Eindrücke von Natur, Kunst und Umgebung auf ihn mit unwiderstehlicher Gewalt einwirkten, wie er Zeit gewinnen muß, sich zu sammeln, das, was er gesehen und in sich aufgenommen hat, zu überdenken, um daraus den rechten Gewinn für sein Leben zu ziehen, zumal sich schon eine gewisse Übermüdung bemerkbar macht. „Und ich bin nur im Anfange“. Hier in Vicenza, bevor er nach Padua aufbricht, ist es auch, wo er ganz allgemein programmatisch sowohl als persönlich seinen Standpunkt zu der Art und Weise, wie man reisen und was man von einer Reise erwarten solle, entwickelt, Worte, die für seine klare Erkenntnis, seinen praktischen Sinn, für die starke Objektivität seines Sehens und Empfindens so bezeichnend sind, das sie — gleichsam ein Motto, das über der italienischen Reise stehen könnte — hier folgen mögen: „Jeder denkt doch eigentlich für sein Geld auf der Reise zu genießen. Er erwartet alle die Gegenstände, von denen er so vieles hat reden hören, nicht zu finden, wie der Himmel und die Umstände wollen, sondern so rein wie sie in seiner Imagination stehen und fast nichts findet er so, fast nichts kann er so genießen. Der Genuß auf einer Reise ist, wenn man ihn rein haben will, ein abstrakter Genuß, ich muß die Unbequemlichkeiten, Widerwärtigkeiten, das was mit mir nicht stimmt, was ich nicht erwarte, alles muß ich bey Seite bringen, in dem Kunstwerk nur den Gedanken des Künstlers, die erste Ausführung, das Leben der ersten Zeit, da das Werk entstand, heraus suchen und es wieder rein in meine Seele bringen, abgeschieden von allem, was die Zeit, der alles unterworfen ist und der Wechsel der Dinge darauf gewirkt haben. Dann hab ich einen reinen bleibenden Genuß und um dessentwillen bin ich gereist, nicht um des augenblicklichen Wohlseyns oder Spases willen. Mit der Betrachtung und dem Genuß der Natur ists eben das. Triffts dann aber auch einmal zusammen, daß alles paßt,

dann ists ein großes Geschenk, ich habe solche Augenblicke gehabt." Goldene Worte! — welchem modernen Menschen möchten sie nicht als Lebensweisheit eines in sich gefestigten, abgeklärten Menschen wie ein köstliches Vermächtnis, wenn auch aus altväterischer Zeit, ans Herz zu legen sein?

Am 26. September kommt er nach Padua: in fünf Stunden sieht er, was Volkmann beschreibt, „nichts, was mich nicht herzlich gefreut hätte, aber manches das gesehen zu haben gut ist". Giottos und Donatellos Zeit war noch nicht gekommen, doch trat Mantegna damals in den Kreis der Beachtung ein. Zwei Tage später kann er seine Ankunft in Venedig melden — die Art und Weise, wie er es tut, läßt darauf schließen, daß er es als ein wichtiges Ereignis seines Lebens empfand, daß die Lagunenstadt „kein bloses Wort mehr für ihn sei". Sechzehn Tage lang hat er die ganze neue Welt, die sich hier mit einem Male seinen Augen auftat und für jeden Fremden den Reiz des Ungeahnten, Märchenhaften besitzt, auf sich wirken lassen, nicht zum geringsten die ganze, große Welt der venezianischen Kunst. Und wie er hofft, daß seine ganze Reise dazu beitragen soll, „sein Gemüt über die schönen Künste zu beruhigen, ihr heilig Bild sich recht in die Seele zu prägen und zum stillen Genuß zu bewahren", um dann später, wenn die Zeit des Schönen vorüber sei, den empirischen Wissenschaften und der Praxis des Lebens sich zuzuwenden, so empfindet er, daß Venedig den ersten Höhepunkt seiner Reise bedeutet, die erste Epoche, die ihm das Selbstbekenntnis in den Mund legt, daß, wenn er den Entschluß, den er eben ausführe, nicht gefaßt hätte, er vor Sehnsucht rein zugrunde gegangen und zu allem unfähig geworden wäre.

In großen Zügen haben wir den Dichter auf seiner bisherigen Reise und bei seinem Eintritt in das Land seiner Sehnsucht und seiner Hoffnungen begleitet. Da es nicht unsere Aufgabe sein soll, ihn auf all seinen „Spuren" weiter bis zur ewigen Stadt zu verfolgen, weil diese allein mit dem, was sie Goethe gewesen ist, als ein geschlossenes Bild den Rahmen dieser Darstellung ausfüllen möchte, so sollen nachstehend nur noch einige allgemeine Punkte hervorgehoben werden, aus denen der Verlauf der Reise ersichtlich wird.

Venedig war zur Zeit, als man die Eisenbahn noch nicht kannte, wegen seiner günstigen Lage zum Festlande und zur See, der Ausgangspunkt für die meisten Reisenden, die nach dem Süden wollten. Von hier aus gingen für diejenigen, die Geschäfte oder Studien nicht erst in

die oberitalienischen Städte quer durch das Land und dann der Weg an der Westküste entlang führten, zwei Hauptrouten nach Rom. Die eine ging von Venedig zu Wasser nach Chioggia, von da nach Ravenna und über Rimini, Pesaro, Sinigaglia nach Ancona, es ist also im wesentlichen dieselbe Richtung, die heutigen Tages die Eisenbahn einschlägt. Bis Ancona waren es 174 italienische Meilen (4 italienische Meilen = ungefähr 1 deutsche Meile). Von Ancona ging die Reise zunächst südlich noch bis nach Loreto, dann südwestlich in das Land hinein nach Macerata, Tolentino, Ponte della Trave, Serravalle nach Foligno, von hier über Spoleto, Stratura, Terni, Narni, Otricoli, Civita Castellana, Primaporta nach Rom, von Ancona bis Rom 159 Meilen, insgesamt von Venedig bis Rom 333 italienische Meilen. Diesen Weg hat in der Hauptsache Herder im Spätsommer 1788 eingeschlagen. Doch kam er nicht von Venedig aus, sondern er war in Begleitung des Domherrn von Dalberg und der Frau von Seckendorf von Verona nach Mantua und von hier nach Ferrara gefahren, um dann bei Ravenna auf die obengenannte Hauptroute zu stoßen, auf der er dann weiter bis Rom gelangt ist. Die zweite Hauptroute führte über Florenz nach Siena in der Weise, daß Ferrara und Bologna berührt wurden; von Siena gelangte man nach Bolsena, Montefiascone, Viterbo, Ronciglione und über die letzte Poststation La Storta nach Rom. Von Venedig aus waren es insgesamt 305 italienische Meilen, 27 weniger als über Ancona. Da ein Vetturino im Durchschnitt den Tag dreißig italienische Meilen zurücklegte, so konnte man ohne Eilpost zu benutzen, auf beiden Touren von Venedig aus in zehn bis elf Tagen in Rom sein. Den zweiten Weg hat Goethe bis Florenz gewählt. Und zwar benutzte er von Venedig aus das Kurierschiff bis Ferrara, indem er über Chioggia den Canale bianco hinabfuhr, der die Lagunen mit dem Po verbindet, bis zu Pontelagoscuro, das wenige Kilometer von Ferrara entfernt liegt. Hier „in der großen, schönen, entvölkerten Stadt, wo Ariost begraben liegt und Tasso unglücklich ward" bleibt er einen Tag. Den Weg nach Bologna, den man, wenn man wollte, zu Schiff fortsetzen konnte — Herder fuhr auf seiner Rückreise zu Schiff direkt von Bologna nach Venedig —, schlägt er zu Lande ein. Er betrug nur 30 Meilen. „Will man aber 6 Meilen nicht achten, so heißt es in Krebels praktischem Reisehandbuch[2]), so fährt man, wenn keine Überschwemmungen sind, durch Cento, eine kleine päpstliche Stadt mit ohngefähr 4000 Einwohnern, verschiedenen sehenswürdigen Kirchen, und einigen schönen Gemälden des berühmten Guercino,

der hier geboren gewesen ist". Auch Volkmann rät zu diesem unbedeutenden Umwege. Am 18. Oktober trifft er in Bologna ein. Von allen Seiten stürmen wieder Kunstwerke auf seinen empfindsamen Sinn ein, auch die früheren bolognesischen Meister wie Francesco Francia sieht er mit besonderem Interesse und, von Begeisterung erfüllt, schreibt er von Raffaels heiliger Cäcilie. Aber bei dem mit brennender Sehnsucht erwarteten Ziel der Reise, der Hoffnung seines ganzen Lebens, ist es wie eine Sorge, die sein freudvolles Dasein verkümmert, daß auf dem Weg nach der ewigen Stadt Florenz mit seiner einzigen Kunstwelt seinen eilenden Fuß hemmen wird. Da faßt er unter dem Druck dieser sehnsüchtigen Wünsche in Bologna einen wichtigen, wegen seiner Folgen allerdings in späteren Jahren von ihm beklagten Schritt: „Ich will nur durch Florenz durchgehn und grade auf Rom. Ich habe keinen Genuß an nichts, biß jenes erste Bedürfnis gestillt ist, gestern in Cento, heute hier, ich eile nur gleichsam ängstlich vorbey, daß mir die Zeit verstreichen möge." Und in der Tat, Florenz, wo er am 23. Oktober früh eintraf, wird in wenigen Stunden erledigt. „Den Lustgarten Boboli, der gar köstlich liegt, hab ich nur durchlaufen, so den Dom, das Batisterium, an denen beyden Gebäuden der Menschenwitz sich nicht erschöpft hat." Diese wenigen Sehenswürdigkeiten, sowie der Reichtum, der sich in den Straßen und an den Bauten zu erkennen gibt, das sind etwa die Eindrücke, die er von der Arnostadt zu schildern weiß. Am 25. Oktober ist er bereits in Perugia, nachdem er Arezzo berührt, den Tag darauf in Foligno. In Assisi sieht er die Geburtsstätte der Renaissance, die Kirche des heiligen Franziskus mit ihrem reichen Schmuck bedeutsamer Kunstwerke nicht, nur das antike Minervenheiligtum „das schöne heilige Werk, das erste der alten Zeit, das ich sah", vermag ihn an dieser weltgeschichtlich berühmt gewordenen Stätte zu fesseln. In Foligno kreuzt sich die Straße mit der Hauptroute, die von Venedig über Rimini, Ancona und Loreto nach Rom führt. Es sind im ganzen noch 81 italienische Meilen. Die Straße geht über Spoleto, Stratura, Terni — hier zeichnet er am Abend des 27. Oktober das auf unserer Tafel wiedergegebene Motiv mit der Brücke über die Nera auf, das er wohl in Rom mit der Feder, Kohle und Tusche ausführte und eigenhändig bezeichnete — über Narni, Otricoli bis Civita Castellana, wo er, am 28. Oktober — das letzte Mal vor seiner Ankunft in Rom — übernachtet. Von Civita Castellana führen zwei Straßen nach der Stadt: die ältere Hauptverbindungsstraße mit dem Norden über Rignano, Castelnuovo und Primaporta (die alte



GOETHE: Die Brücke über die Nera bei Terni

Zu Seite 18

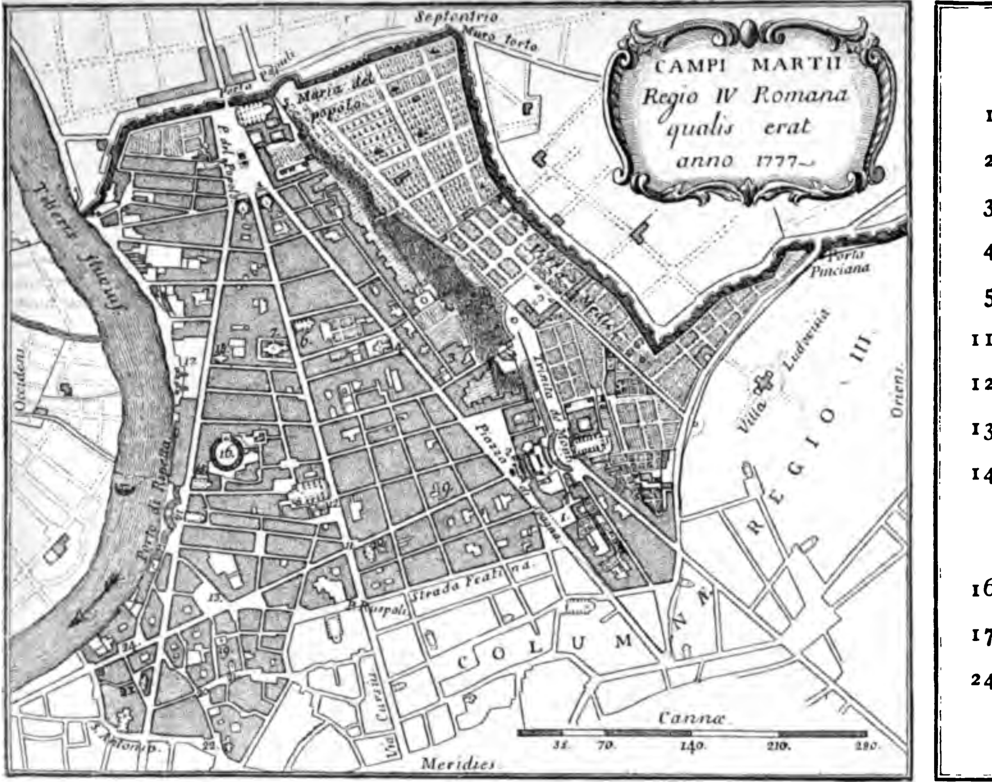
Feder- und Tuschzeichnung. Weimar, Goethe-National-Museum



), nach Ponte Molle: man fährt hier immer den Tiber ent=
ıan den Sorakte vor Augen hat, der hier ganz isoliert erscheint.
'st von Pius VI. angelegte Straße mündet dagegen auf
renz herabkommende Straße ein, geht über Nepi und
ıd erreicht bei La Storta, zehn italienische Meilen vor Rom,
ſstation. Diese neue Straße ist Herder 1788 gefahren,
lipp Moritz, Goethes Freund, der ebenfalls Ende Oktober
ı eintraf, noch die alte Via Flaminia benutzt hat. Er er=
s Pflaster durch die Länge der Zeit daselbst so ausgeglättet
für die Pferde sehr unbequem sei, „weswegen mir denn
n auch versicherte, daß er diese Steine verfluche, so oft er
". Hiernach muß es zum mindesten zweifelhaft sein, ob
La Storta, wie immer angenommen wird, gefahren und
: Station vor Rom gemacht habe. Aus seinen Aufzeich=
es wenigstens nicht hervor und er kann ebenso gut über
ɔen Weg nach Ponte Molle gewählt haben. Am Abend des
traf er den Tiber passierend durch die Porta del Popolo, in
adt der Welt" ein. Den Gefühlen des Dichters kann nur
inden, der selbst mit begeisterungsfähiger Seele das reine
solchen Tages genossen hat.
Flaminia bietet von Ponte Molle aus bis zum Tor keine
Sehenswürdigkeiten dar. Der Weg ist meist sehr staubig und
'e zwischen Gartenmauern hin, über denen rechts der Höhen=
nte Mario von Villa Madama aus den Horizont begrenzt,
s sich das wellige Terrain der Campagna, durch die sich
ıem Bande gleich schlängelt, in das Land hinein erstreckt.
hinter der Porta del Popolo tut sich Rom vor den Augen
ıgs auf — doch nicht das alte, das republikanische oder
ım, von dem ein Stück Serviusmauer und die Diokletians=
, der jetzt vom Bahnhof aus die Stadt betritt, begrüßen,
Stadt der Päpste, die ganz im Gegensatz zum Altertum ihr
dem Norden gewendet hat. Erinnerungen an weltgeschicht=
se, die den Anfang der neueren Zeit eingeleitet haben, werden
schen gleich bei dem ersten Bau lebendig, der unmittelbar hinter
gt: Santa Maria del Popolo, in dessen angrenzendem Kloster
als Augustinermönch gewohnt hatte. Von der Piazza aus,
ı dem mächtig aufstrebenden Pincio umsäumt wird, erstrecken
'tig die drei großen Verkehrsadern, die von Norden in

südlicher Richtung nach dem Quirinal, dem Capitol und dem alten Marsfelde, auf dem sich das moderne Rom diesseits des Tiber hauptsächlich entwickelt hat, zu führen: die Via del Babuino links, der Corso in der Mitte, die Via di Ripetta rechts.

Wie teilweise heutigen Tages noch, so war zu Goethes Zeit die Gegend zwischen Corso und Via del Babuino hinaufwärts zur Piazza di Spagna und seitwärts von dieser sowie über Via Condotti hinaus als das Viertel bekannt, das vorzugsweise von den Fremden bewohnt wurde. Die meisten Fremden logierten am spanischen Platz oder auf der Via Condotti, manche auch am Corso. Wo Goethe abgestiegen ist, erfahren wir nicht, wahrscheinlich und vielleicht mit Rücksicht auf sein Inkognito (nach der Ermittelung von Noack) in der alten bescheidenen Locanda dell' Orso, die jenseits des Corso an der Via di Monte Brianzo, in der Nähe des Tiber lag. Herder und Herr von Dalberg waren bei Mr. Danon am Corso geblieben, Moritz war zu „Vincenzens Hause in der Strada Condotti, zu dem deutschen Wirthe", der ihm unterwegs oft gerühmt worden war, gegangen. Am 30. Oktober, also am Tage nach seiner Ankunft, meldet Goethe, daß er zu Tischbein, zu dem er gleich geschickt hatte, gezogen sei, nachdem in der Nacht zuvor dieser ihn aufgesucht hatte. Tischbein wohnte am Corso auf der linken Seite, in der Nähe der Piazza del Popolo, in einem Eckhause, dem Palazzo Rondanini gegenüber. Die Nachforschungen von Carletta und Noack[3]) haben über das Haus (das jetzt die Nummer 18 trägt) und seine Bewohner nach dem „Status animarum" der Parochie von Santa Maria del Popolo (Register der Personen, die zu Ostern gebeichtet und das heilige Abendmahl empfangen hatten) im Jahre 1787 alle Einzelheiten zutage gefördert. Besitzerin des Hauses war Signora Costanza Moscatelli; im ersten Stockwerke wohnten Tischbeins und Goethes Wirtsleute: Serafino Collina, seines Standes Kutscher, und seine Gattin Piera Giovanna de Rossi verwitwete Projetti, die beide gewerbsmäßig an Fremde Zimmer vermieteten. Goethe hat sich bei den alten Leuten, deren Sohn Filippo ihm als Aufwärter nützlich wurde und der ein Jahr später auf seinen Betrieb die Herzogin Anna Amalia von Weimar nach Italien begleitete, außerordentlich wohl befunden und schon am 1. November schreibt er an den Herzog über seine glückliche Unterkunft: „Für mich ist es ein Glück, daß Tischbein ein schönes Quartier hat, wo er mit noch einigen Mahlern lebt. Ich wohne bey ihm und bin in ihre eingerichtete Haushaltung mit eingetreten, wodurch ich Ruh und häuslichen Frieden in einem fremden



1. Piazza Mignanelli.
2. Spanische Treppe.
3. Via Margutta.
4. Via del Babuino.
5. S. Maria in Monte Santo.
11. Via Condotti.
12. S. Carlo al Corso.
13. Piazza Borghese.
14. Treppe bei Porto di Ripetta an der Via di Ripetta.
16. Mausoleum d. Augustus.
17. Porto della Legna.
24. Piazza Nicosia.

Zu Seite 20

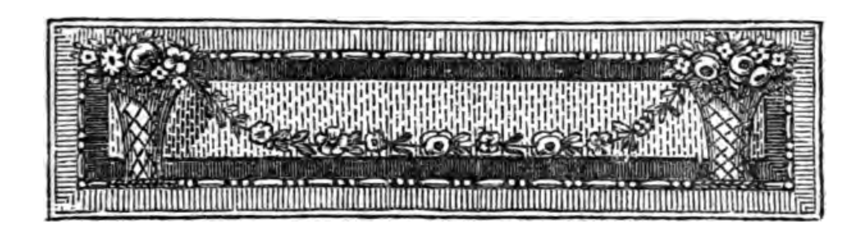
Das Fremdenviertel in Rom

Lande genieße. Die Hausleute sind ein redliches altes Paar, die alles selbst machen und für uns wie für Kinder sorgen. Sie waren gestern untröstlich, als ich von der Zwiebel Suppe nicht aß, wollten gleich eine andere machen u. s. w. Wie wohl mir dies aufs Italiänische Wirthshausleben thut, fühlt nur der, der es versucht hat. Das Haus liegt m Corso, keine 300 Schritte von der Porta del Popolo." Die den Haushalt teilenden Künstler waren nach dem „Status animarum" „Giorgio Zicci", (Georg Schütz aus Frankfurt a/M.), „Federico Bir" (Friedrich Bury aus Hanau), Signor „Tisben" (Tischbein); dazu kam Signor „Filippo Miller" (Goethe), sämtlich als Maler, die letzteren drei außerdem, weil sie ihren Osterpflichten nicht genügt hatten, als „Protestanti" aufgeführt. Hier bei Collina wohnte Goethe vom zweiten Tage seiner Ankunft in Rom bis zu seiner Reise nach Neapel und Sizilien, die er am 22. Februar 1787 antrat, ebenso seit seiner Rückkehr aus Unteritalien nach Rom am 6. Juni 1787 bis Anfang Juli, wo Tischbein nach Neapel reiste. Zu dieser Zeit übernahm er die geräumigere Künstlerwerkstatt des Freundes bis Anfang März 1788, wo Tischbein aus Neapel zurückerwartet wurde. Goethe siedelte nun für die letzten Wochen seines römischen Aufenthaltes in den zweiten Stockwerk desselben Hauses über und wohnte bei dem römischen Bildhauer Giuseppe Ceracchi und seiner Ehefrau Teresa Schliesahan aus Wien. Zu dem Hause gehörte ein Garten, in dem ein alter Weltgeistlicher eine Anzahl von Zitronenbäumen, die während des Winters in einem „Gartensaale" aufbewahrt wurden, besorgte. Die schöne Aussicht, die man von dem Quartier im zweiten Stockwerke über die Gärten der Nachbarschaft, die „in unendlicher Mannichfaltigkeit gehalten und bepflanzt" waren, hat dem Dichter viel Genuß gewährt. Von diesem „grünenden und blühenden Paradies" in der unmittelbaren Nähe des Corso verspürt man heutigen Tages natürlich nichts mehr, doch hat Fritz Noack in seinen gewissenhaften und fleißigen Forschungen über Goethes Wohnung und Hausgenossen festgestellt, daß der Charakter dieses Ausblicks noch heute überraschend mit des Dichters Schilderung übereinstimmt. Wir besitzen von Tischbein in den Mappen des Goethehauses in Weimar außer einem kleinen Aquarell, das den vor Goethes Zimmer liegenden, von einem Kamin erwärmten Vorraum darstellt, eine flüchtige Federzeichnung, die uns einen Einblick in Goethes Zimmer — dem, das er im ersten Stockwerke bei Collina bewohnte — gewährt: links an der Wand sehen wir einen Tisch mit einer Öllampe und einer Vase mit einem Blumenstrauß, in der Mitte

das Bett, rechts auf einem Brett den Kopf der Hera Ludovisi, einen zweiten weiblichen Kopf und einen kolossalen Fuß; unter dem Brett liegt ein Stoß Bücher, die sich nach dem Titel auf den Rücken als Winckelmanns und Livius' Werke zu erkennen geben; daneben steht ein Koffer. An der Wand hängen zwei Zeichnungen, von denen man die eine für eine Nachbildung der Medusa Rondanini hat halten wollen. Im Vordergrunde sitzt die ominöse Hauskatze der Wirtsleute. Die ganze Zeichnung hat einen scherzhaften Beigeschmack und ihre Entstehung dürfte einem Abenteuer zu verdanken sein, doch hat sie Goethe selbst bei Erinnerung an seine römischen Tage später (1823) dem Kanzler von Müller gezeigt.

Das Haus, in dem Goethe während seines römischen Aufenthaltes gewohnt und „unsterbliche Dinge" geschrieben hat, ist im Jahre 1833 umgebaut worden und ist 1872 von der Stadtverwaltung durch eine Inschrifttafel aus Marmor mit den Worten ausgezeichnet worden: In questa casa immaginò e scrisse cose immortali Volfango Goethe. Il Commune di Roma a memoria del grande ospite pose 1872. („In diesem Hause wohnte Wolfgang Goethe und schrieb unsterbliche Dinge. Die Gemeinde von Rom brachte (diese Gedächtnistafel) zum Gedächtnis des großen Gastes an.") Tausende und Abertausende von Fremden haben auf dem bescheidenen Palazzo und der schlichten Gedenktafel, in Erinnerung der Worte im Tasso, „die Stätte, die ein guter Mensch betrat, ist eingeweiht", bisher ihre Blicke haften lassen. Viktor Hehn, der vor Jahren in Rom noch auf demselben Wege wie Goethe eingezogen ist, giebt den Empfindungen, die jeden Deutschen hier wie an einer geweihten Stätte beseelen, mit den Worten Ausdruck: „So begrüßt uns in Rom gleich an der Schwelle der Genius, ohne den wir uns die ewige Roma nicht mehr denken können, der uns ihre Größe mit den Träumen eines innigen Dichtergemütes wie mit einem holden Schleier umwoben hat".





Johann Jakob Volkmann.

Gelehrt zu schreiben ist nicht die größte Kunst.
Winckelmann.

Über den litterarischen Bestrebungen, die sich im achtzehnten Jahrhundert, etwa seit seiner Mitte, mit der Erforschung der römischen Kunstwelt befassen, steht wie ein leitender Stern der Name Johann Joachim Winckelmanns. Innerhalb der kurzen Spanne Zeit von dreizehn Jahren, während der es ihm vergönnt war, in Rom, daneben in Florenz und in Neapel den Überresten des klassischen Altertums und sonstigen künstlerischen Fragen, die an ihn herantraten, sich zu widmen, hat er in seiner „Kunstgeschichte des Altertums" und andern zahlreichen Veröffentlichungen die wissenschaftliche Grundlage für die Erkenntnis derer geschaffen, die als seine Zeitgenossen und als Nachfolger auf der von ihm bezeichneten Bahn fortgeschritten sind. Seine Universalität ist für seine Zeit erstaunlich, das Maß seines Wissens bewunderungswürdig, seine Kenntnis der Antike beruht durchgehends nicht nur auf der vollständigen Beherrschung der litterarischen Zeugnisse des Altertums, sondern der monumentalen Überreste, die er methodisch für die Ergründung des gesamten antiken Lebens verwendet. Rom ist ihm eine zweite Heimat geworden, nicht nur, weil er nach der trübseligen Zeit seiner Lehrjahre in der nordischen Heimat hier dauernd sich niederlassen durfte, um seinen Neigungen zu leben, sondern weil er in diesem durch die Jahrhunderte geheiligten, durch die Kunst geweihten Boden mit allen Fasern seines Herzens wurzelt. Mit all dem, was wir seinem Genius verdanken, ist er nur unter der römischen Sonne denkbar, unter ihren wärmenden Strahlen ist das Werk seines Lebens entstanden, hier haben sich an der Quelle des Lebens seine Kräfte entfaltet. Manches Planes

Ausführung hat sein jäher Tod verhindert, manche Arbeit hat er auch liegen lassen, weil er sich mit der Zeit und bei reiflicher Überlegung keinen Erfolg von ihr versprechen konnte. Er hat einmal „eine Beschreibung der Galerien in Rom und in Italien nach der Art wie Richardson gemacht hat, der Rom nur durchgelaufen ist“ (Brief an Bünau, 7. Juli 1756), einige Jahre später ein Werk über Rom schreiben wollen, ein Buch, das für Reisende bestimmt sein sollte — wer hätte den Stoff, der in überwältigender Fülle sich dem Fremdling entgegendrängt, besser und umsichtsvoller als er bearbeiten können? Das Bedürfnis für ein solches Buch war, das fühlte er als Kenner der römischen Verhältnisse sehr wohl, trotz der zahlreichen Litteratur vorhanden — „ich habe, so klagt er am Schluß in der „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“, in etlichen Jahren meines Aufenthalts in Italien eine fast tägliche Erfahrung, wie sonderlich junge Reisende von blinden Führern geleitet werden, und wie nüchtern sie über die Meisterstücke der Kunst hinflattern. Ich behalte mir vor, einen ausführlicheren Unterricht hierüber zu erteilen“. Aber dachte er dann wieder an das Publikum, dem seine saure Arbeit gelten sollte, so wollte sie ihm fruchtlos, als ein eitel Beginnen erscheinen. „Ich habe auch einen Unterricht zur Reise nach Rom für Fremde schreiben wollen; weil ich aber wohl weiß, daß derselbe wenigen oder niemandem helfen würde, so soll dieses das letzte sein. Denn man muß die unweisen, unberichteten jungen Gecken ihrer Torheit überlassen. Es ist ein Jammer, anzusehen, was für junge Leute man hierher sendet“. (Brief an Volkmann, 27. März 1761.) Einen, allerdings spärlichen Ersatz für das nichtgeschriebene Werk besitzen wir in einigen römischen Briefen — „zu einer Beschreibung der Villen und Galerien habe ich gesammlet, und ich könnte künftig Nachrichten von Rom in Form der Briefe ausarbeiten, wozu ich seltene Nachrichten habe“ (Brief an Franke, März 1757). Was wir von diesen Briefen besitzen, ist das „Sendschreiben von der Reise eines Liebhabers der Künste nach Rom“ an den Baron Riedesel, das „Sendschreiben von der Reise eines Gelehrten nach Italien und insbesondere nach Rom“ an M. Franke, das „Sendschreiben von der Reise nach Italien“, ein ganz kurzes Fragment, und ein Brief an Muzel-Stosch, eine Beschreibung der Villa Albani vom April 1761. In dem ersten dieser Sendschreiben spricht sich Winckelmann schon dahin aus, daß er für den Reisenden keine „Lehren“, keinen Leitfaden geben wolle, sondern eine „Erinnerung“. „Daher ist dieser Entwurf kein Führer und Begleiter,

sondern höchstens nur ein Wegweiser, und zwar für diejenigen, deren Zeit eingeschränkt ist." Er will weder für die jungen deutschen Stiftsherren schreiben, die ein ganzes Jahr in Rom zu weilen haben, denn diese haben bei der ihnen zur Verfügung stehenden Zeit eine solche Anweisung nicht nötig; auch nicht für andere Reisende, die sich in Rom befinden „wie in einem großen Gedränge, wo man niemand bemerken kann", auch nicht für die, die da sind „wie der Wind in den Orgelpfeifen, und entfernt von hier, wie der Wind vorher war", sondern für die, „die Liebe zu Rom und zu den Künsten unterhalten." Er spricht dann über die Lage der Stadt, über Straßen, merkwürdige Baudenkmäler, über antike Überreste in kirchlichen Bauten, über das Baumaterial, über die Peterskirche. Allgemeinen Gesichtspunkten begegnen wir in dem zweiten Sendschreiben, wo in aller Kürze einige prinzipielle Fragen Erledigung finden. „Es ist mit Reisen wie mit Heiraten; es sind Gründe zum Früh- und zum Spätheiraten, wie zur Reise in der Jugend und in reifern Jahren. Es unterbleibt aber auch das Reisen in fremde Länder, so wie das Heiraten in beiden Fällen gereuen kann, eben wie das Reisen in der Jugend, nicht im reifern Alter." Er tadelt ferner, daß die meisten nach Rom kommen ohne Absicht und Ziel und daß sie da anfangen „wie einer, der sich an eine mit unzählbaren Speisen überladene Tafel sezet, von allem essen will, und durch den Anblick der Menge selbst gleichsam einen Eckel bekommt". Den dürftigen Abriß schließt er mit den Worten: „Die Reise nach Italien gleichet einer Aussicht auf eine weite und große Ebene. Die mehresten bemerken nur mit Augen und mit Händen, und wenige mit der Vernunft. Einige bemerken in dieser großen Landschaft einen Rauch oder Staub, welcher aufsteigt, oder einen Eseltreiber mit seinem Tiere eher als ein schönes Landhaus." In diesen Worten spricht sich auf Grund vieler eigener Erfahrungen die ganze Bitterkeit des Gelehrten und Kunstfreundes gegenüber der Gleichgültigkeit vieler Durchschnittsreisenden aus. Auch Goethe weist in seiner Denkschrift über Winckelmann mit Nachdruck und offenbar aus eigener Erfahrung — wer kann sie nicht heutigen Tages noch machen? — darauf hin, daß in Rom nichts schrecklicher sein könne, als der gewöhnliche Fremde und daß sich gerade an Winckelmann „solche nach ihrem engen Maßstab urteilende, nicht um sich her sehende, vorübereilende, anmaßliche Fremde" herangedrängt hätten, um sich von ihm herumführen zu lassen. Aber, wie gesagt, diese Art von Fremden ist nicht nur eine Erscheinung des achtzehnten Jahrhunderts, und die

geringere Anziehungskraft, die unter Umständen Rom und römisches Leben auf den von Norden kommenden Fremden machte, ist, wenn auch ganz selten, doch bei Männern zu bemerken, denen ein warmes Herz im Leibe schlug und deren Geistessphäre die höchste Höhe menschlicher Bildung erreicht hat. Herder hat sich in Rom nie wohl befunden, er sehnt sich fort, er hält — allerdings unter dem Einfluß einer mißlichen Lage, die ihm die Stimmung verdorben hatte und ihn zu keinem so recht persönlichen Genuß der Stadt gelangen ließ — seinen dortigen Aufenthalt für ein völlig verfehltes Unternehmen. „Gottlob, daß wieder acht Tage in dem traurigen Rom vorüber sind. Ich kann der Hauptstadt der Welt keinen Geschmack abgewinnen, vielmehr wird sie mir von Tage zu Tage mehr lästig", so schreibt er nach Hause an die Gattin (7. März 1789).

Der Pläne Winckelmanns mußte hier gedacht werden, obschon sie eigentlich nur in Andeutungen noch erkennbar sind. Unmittelbar auf seinen Schultern, ja vermutlich von ihm direkt beeinflußt, steht das Werk des Mannes, das sich im weiten Gebiete der deutschen Litteratur, nicht nur des achtzehnten Jahrhunderts, mit am eingehendsten mit Italien, insbesondere mit Rom beschäftigt, das Werk, das Goethe als treuen Reisebegleiter mit sich geführt, an dessen Hand er die Sehenswürdigkeiten Italiens besucht und studiert hat: die „Historisch-kritischen Nachrichten von Italien, welche eine genaue Beschreibung dieses Landes, der Sitten und Gebräuche, der Regierungsform, Handlung, Ökonomie, des Zustandes der Wissenschaften, und insonderheit der Werke der Kunst nebst einer Beurteilung derselben enthalten. Aus den neuesten französischen und englischen Reisebeschreibungen und aus eigenen Anmerkungen zusammengetragen von D. J. J. Volkmann." Dieses Werk umfaßt drei starke Bände und ist in erster Auflage in Leipzig in den Jahren 1770 und 1771 erschienen. Es gibt in dem letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts kaum einen gebildeten deutschen Italien- und Romfahrer, der das Buch nicht vor Antritt der Reise studiert oder an Ort und Stelle benutzt hätte, so umständlich es auch sein mochte, die voluminösen Bände auf der Reise stets bei sich zu haben. Auch Lessing führte es (1775) in Italien mit sich. So sehr es auch im ganzen eine kompilatorische Leistung und im einzelnen reich an Irrtümern und falschen Angaben, die schon Lessing Anlaß zu Verbesserungen gaben, sein mochte, so hat es doch ohne allen Zweifel große Verdienste gehabt, die es — in Hinblick auf Goethe — rechtfertigen, wenn neben einer Besprechung seines Inhalts auch ein Blick auf die Person des Verfassers geworfen wird.



Stich von Schreyer

Zu Seite 26

Johann Jakob Volkmann (geb. 1732) stammt aus Hamburg[4]). Er widmete sich zunächst dem Studium der Rechtsgelehrsamkeit und Mathematik, sowie der älteren und neueren Sprachen in Leipzig und Göttingen, promovierte 1759 in Orleans und ließ sich dann dauernd in Leipzig nieder, um sich hier namentlich mit kunstgeschichtlichen Studien zu beschäftigen. Seine großen Reisen führten ihn in aller Herren Länder, wo die bildenden Künste zu Hause waren, so nach Italien, Frankreich, England, Spanien und die Niederlande. Im Jahre 1758 lernte er in Rom Winckelmann kennen, mit dem er nach Pästum reiste, um in seiner Gemeinschaft die griechischen Tempel zu untersuchen. Auch später haben sich beide freundschaftlich nahe gestanden. Unter Winckelmanns Briefen an seine Freunde befindet sich auch eine Anzahl an Volkmann, mit dem er sich über neue Entdeckungen auf dem Gebiete der Antike und Kunstgeschichte, über Bücher, litterarische Pläne, über seine persönliche Lage, über neue Gemälde usw. vertraulich bespricht. Winckelmann hatte großes Vertrauen zu Volkmanns Kenntnissen und zu seinem praktischen Blick. Einmal trug er ihm auf, einen Verleger für seine Geschichte der Kunst der alten Völker in Hamburg zu besorgen, weil er — es war im siebenjährigen Kriege — wegen des in Sachsen herrschenden Geldmangels von seinem dortigen Verleger für seine Arbeiten „schwerlich das geringe Honorarium zu hoffen habe". Volkmann gab sich auch Mühe in diesem Sinne, ja er wollte sogar für das Stechen der Platten hundertundfünfzig Taler aus seinen eigenen Mitteln zur Verfügung stellen, doch wünschte er, daß das Buch unter seinen eigenen Augen gedruckt würde, weil Winckelmann auf eine saubere Drucklegung und gute Ausstattung sehr großen Wert legte. Volkmann sandte seine Vorschläge an Winckelmann nach Rom, allein der Brief ging verloren, und Winckelmann verglich sich mit seinem früheren Verleger. Im Jahre 1764 kaufte Volkmann die Rittergüter Zschortau und Biesen im Delitzscher Kreise in der Nähe von Leipzig, um von nun ab bald auf dem Lande, bald in der Stadt ganz seiner litterarischen Tätigkeit zu leben. Er starb am 21. Juli 1809 in Zschortau. Goethe scheint er in seinem Leben weder persönlich noch brieflich nahegetreten zu sein. Unter seinen zahlreichen Werken nehmen die Reisebeschreibungen schon der Zahl nach die erste Stelle ein. Er veröffentlichte solche Beschreibungen über seine Reisen in England, den vereinigten Niederlanden, Schottland und Irland, Spanien und Frankreich; gleiche Werke übersetzte er aus dem Englischen, Italienischen, Französischen und Dänischen. Auf kunstgeschichtlichem

Gebiete war er tätig durch Übersetzung von Argensvilles bekanntem Werke „Leben der berühmtesten Maler" (4 Teile, Leipzig 1767/68, ohne seinen Namen zu nennen), aus dem der junge Goethe als Leipziger Student seine kunstgeschichtlichen Kenntnisse schöpfte; er gab u. a. auch Lougiers Werk „Über die Baukunst" in deutscher Übersetzung heraus (1771), ferner Sandrarts bekannte „Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst" (8 Bände, Nürnberg 1768/75) und schrieb „Kritische Anmerkungen über die Fehler der Maler wider die geistliche Geschichte und die Kostüme" (1772), eine emsige, vielseitige Tätigkeit, die auf hohe geistige, insbesondere — was für seine Zeit in Deutschland viel sagen wollte — künstlerische Interessen des Verfassers schließen läßt. Von den „Historisch-kritischen Nachrichten" läßt sich voraussetzen, daß sie sich Winckelmanns Förderung und Unterstützung zu erfreuen gehabt haben, und der briefliche Verkehr der beiden gelehrten Männer, der, was Winckelmanns Briefe betrifft (die von Volkmann sind nicht erhalten) augenscheinlich nur lückenhaft vorhanden ist, dürfte für die Herausgabe des Werkes von Bedeutung gewesen sein. —

„Ich lese jetzt des guten, trocknen Volkmanns zweyten Teil" — es ist der Band, der sich ausschließlich mit Rom befaßt —, „um mir zu notieren, was ich noch nicht gesehen", schreibt Goethe am 2. Februar 1787 an Frau von Stein. Die geliebte Frau in der Heimat sollte ihn im Geiste auf seinen Wegen durch die italienischen Städte verfolgen und an seinen geistigen und künstlerischen Genüssen in der Ferne teilnehmen können. Deshalb schreibt er schon von Verona aus, am ersten Tage, da er italienischen Boden betreten hatte: „Ich will fortfahren, fleißig zu schreiben, nur schaffe Dir Volkmanns Reise nach Italien, etwa von der Bibliothek, ich will immer die Seite anführen und tun, als wenn Du das Buch gelesen hättest." Er spart sich auf diese Weise die Worte und eine umständliche Beschreibung. In der Tat war Volkmanns Werk bei allen Mängeln, die schon die Zeitgenossen empfanden, eine Fundgrube, über deren Reichtum wir uns billig wundern müssen. Der umständliche Titel sagt, was man in ihm alles zu suchen hat und finden kann. Allerdings darf man unter dem Werke kein Reisehandbuch erwarten, wie es den modernen Reisenden beispielsweise in den bekannten roten oder braunen Bänden, die für den Italiener den Forestiere schon von ferne kenntlich machen, in die Hand gegeben wird. Diese modernen Handbücher sind zum Gebrauch an Ort und Stelle, in den Museen und Gallerien, in Kirchen und an sehenswerten Stätten bestimmt,

der „Volkmann" war, obgleich er betont, wie angenehm es sei, „wenn man bei Besehung der Gemälde selbst eine Anzeige der vornehmsten mit einer kurzen Beurteilung vor sich hat", hierzu zu voluminös, zu umständlich, zu wenig unter praktischen Gesichtspunkten für den unmittelbaren Gebrauch angeordnet. Da das Personen- und Sachregister erst dem dritten Bande angehängt ist, war er mehr für die häusliche Lektüre geeignet — ähnlich wie für den modernen Italienfahrer etwa Burckhardts berühmter „Cicerone", den der Kunstfreund am meisten mit Erfolg benutzt, bevor er an die Originale, die er zu sehen wünscht, herantritt. Auch Goethe hat seinen Volkmann in diesem Sinne benutzt: er informierte sich über das, was er etwa andern Tags zu sehen gedachte, und notierte sich, was er noch nicht gesehen hatte, aber sehen möchte. „So schön die Tage sind, muß ich zu Hause bleiben und eine Pause in meinen Wanderungen machen", so schreibt er, als er den Volkmann exzerpiert, um sich auf das, was er zu sehen gedenkt, in der Stille seines Hauses vorzubereiten.

Daß die drei starken Bände mit ihrem weitverzweigten Inhalt nicht durchweg auf eigener Autopsie und auf persönlicher Kenntnis der örtlichen Verhältnisse beruhen, ist selbstverständlich. Der Verfasser hatte während eines Aufenthaltes in Italien von anderthalb Jahren Land und Leute kennen gelernt und sich während dieser Zeit schon einen Plan entworfen, wie man eine gute Beschreibung für den Reisenden einrichten könnte. Immerhin war doch diese Zeit in Hinblick auf die Schwierigkeiten, mit denen man damals von Ort zu Ort kam, und wegen der Fülle dessen, was in einem solchen Buche Aufnahme finden mußte, nur kurz bemessen. Der Verfasser mußte sich unter diesen Umständen an litterarische Quellen halten, denn gelehrte Mitarbeiter, über die die Herausgeber moderner Reisehandbücher in dankenswerter Weise verfügen können, gab es damals kaum oder nur selten. Das Buch ist eine geschickte, und, wie nicht verkannt werden darf, fleißige Kompilation, zu der als Korrektiv die schätzenswerte persönliche Anschauung eines auf Reisen bewanderten gewissenhaften Gelehrten hinzutritt. Wertvoll ist es, daß Volkmann sehr peinlich in der Angabe seiner Quellen ist. In dem „Vorbericht des Herausgebers" gibt er einen Überblick über die vorhandene, namentlich ausländische Litteratur. Die Hauptgrundlage bildet ihm das 1768 in acht Bänden erschienene Werk »Voyage d'un Français en Italie« des berühmten französischen Astronomen de Lalande. „Man findet in diesem Werke einen aufmerksamen Reisenden, der sich um alles bekümmert und

das Merkwürdigste mit einem Fleiße und einer Ordnung aufzeichnet, dergleichen man sich von wenig Franzosen, am wenigsten aber von einem tiefsinnigen Mathematiker vermuten kann." Dieses sei unstreitig die beste Beschreibung, die man bisher von Italien gehabt; ihren Plan und ihre Anordnung hat Volkmann beibehalten. Er hat das französische Werk „teils frei übersetzt, teils viele Dinge, die einem] Franzosen wichtiger sind als einem Teutschen, herausgelassen, teils andere hinzugefügt, die er angenehm und nützlich zu sein geglaubt." „Da die Besehung der Werke der Kunst und vorzüglich der Gemälde bei den meisten eine Hauptursache der Reise nach Italien ist, so haben wir uns auch am ausführlichsten dabei aufgehalten, obgleich sehr viele merkwürdige Stücke zu Vermeidung einer gar zu trocknen Weitläuftigkeit übergangen sind. Herr Lalande hat bei der Ausarbeitung seines Buches das Manuskript des Abts Gougenot, welcher selbst Kenner ist, und die Gemälde in Gesellschaft des berühmten Malers Greuze besehen hat, zu gebrauchen Gelegenheit gehabt. Das Urteil von zween in der Kunst erfahrenen Männern muß den Liebhabern nicht anders als angenehm sein. Wir haben diese Urteile meistens beibehalten, sie jedoch an vielen Stellen abgekürzt: auch zuweilen die Meinung von Cochin (gemeint ist Charles Nicolas Cochins „Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages d'architecture, de peinture et de sculpture", Paris 1758) hinzugesetzt, jedoch nicht so häufig, weil Cochin die Sachen zu flüchtig angesehen und beurteilt hat. Rom ist weitläuftiger abgehandelt, weil es der Mittelpunkt aller Merkwürdigkeiten Italiens ist, wo sich Reisende am längsten aufhalten, und worauf sie ihre Aufmerksamkeit besonders zu richten haben. . ." Das in der Einleitung, die sich mit der Schönheit des Landes, mit der Schilderung der Sitten, den politischen Zuständen, mit Kunst und Wissenschaft, Musik, Theater, der Sprache, mit dem Münzwesen und den Verkehrseinrichtungen befaßt, enthaltene kurze chronologische Verzeichnis der Maler ist dem 1766 erschienenen französischen Werke der „Description historique et critique de l'Italie" des Abbé Richard entnommen. Goethe, der sich, je länger er in der römischen Kunstwelt weilte, desto mehr ein in sich begründetes, festes kritisches Verständnis für seine Umgebung bildete, beklagt sich gelegentlich einmal über Volkmanns „unzulängliche, schwankende Urteile", sowie über „jene fremden Urteiler, deßwegen denn seine eigenen Schätzungen gar wunderlich hervortreten", was er mit einigen Beispielen belegt, wobei er aber doch Veranlassung nimmt, die guten Eigenschaften Volkmanns hervorzuheben,

der „sonst so aufmerksam und als Führer nützlich genug" ist. Diese umfangreiche, den eigenen Anteil eines persönlichen Urteils des Verfassers stark einschränkende Benutzung französischer Quellen, die zudem in ihrem Werthe teilweise nicht ganz einwandfrei sein mögen, wird dem auffallend erscheinen, der der Geschichte der Kunstwissenschaft fremd gegenübersteht. Die Kunstwissenschaft ist eine der jüngsten historischen Disciplinen, eine um vieles jüngere Schwester der klassischen Archäologie. Wer das Leben Winckelmanns verfolgt hat, der schon während seiner Dresdner Zeit das starke Bedürfnis empfand, sich in den Besitz kunstgeschichtlicher Kenntnisse und ästhetischer Begriffe zu setzen, um „Kunstkennerschaft" zu erwerben, weiß, daß damals von einschlagenden Erscheinungen die deutsche Litteratur nichts aufwies, was irgendwie nur halbwegs brauchbar gewesen wäre. Winckelmann studierte die italienischen Werke, besonders die Künstlerbiographen, Vasari an ihrer Spitze, er exzerpierte vornehmlich die französische und englische Kunstlitteratur (u. a. Richardsons 1728 ins Französische übersetzte, von Rutgers durch Beiträge vermehrte Werk über die berühmtesten Kunstwerke Italiens), denn die Franzosen und Engländer hatten sich mit wirklichem Kunstverständnis wie der antiken, so auch der neueren Kunst (Richardson besonders Raffael) zugewandt, ja sie waren sogar, wie Roger de Piles in seiner berüchtigten balance des peintres bemüht gewesen, für ihre Bewertung eine greifbare Form in Zahlen zu finden. Es ist in der Tat ein Verdienst der Franzosen, das Verständnis für künstlerische Dinge auch der Laienwelt erschlossen und ihr die Anweisung gegeben zu haben, mit ihren eigenen Augen und nicht durch die Brille Anderer Kunstwerke zu sehen. Beinahe um hundert Jahre waren sie in diesen Dingen den Deutschen voraus geeilt. Nach Nicolas Poussin soll Roland Fréart de Chambray der erste gewesen sein, der in seiner 1672 erschienenen „Idee der Vollkommenheit der Malerei" die Prinzipien der Malerei an vier Gemälden Raffaels erläuterte[5]). Niemand hat dieses offenkundige Übergewicht der französischen Litteratur mehr empfunden als Volkmann selbst. Er war es, der, während er die Herausgabe der „Historisch-kritischen Nachrichten über Italien" vorbereitete, das Bedürfnis hatte nach einer in deutscher Sprache geschriebenen Geschichte der berühmtesten Maler und deshalb Argensvilles bekanntes Werk über das Leben der Maler übersetzte, in dessen Vorrede er darauf hinweist, daß seit dem Jahre 1710, wo Roger de Piles „Leben der Maler" in spärlichen Auszügen in deutscher Sprache erschienen war, „sich kein Teutscher in dieses Feld gewagt: da

man hingegen ganze Sammlungen von Malerbüchern anderer Nationen machen kann." Eine gewisse Wendung zum Bessern trat erst mit dem Erscheinen von Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums (1764) ein, ein Werk, das für die Geschichte der Kunst überhaupt grundlegend wurde, obwohl die künstlerischen Erzeugnisse der modernen Zeit meist nur als erläuternde Parallelerscheinungen für die Antike betrachtet werden. Für Volkmann ist indessen Winckelmann nur das, was er für alle Zeitgenossen war: der berühmte Antiquar, der von den Altertümern „gleichsam ein neues Licht zur Betrachtung derselben anzündete". Die Geschichte der modernen Kunst blieb vorläufig noch Eigentum der Franzosen. Das erste deutsche Werk, in dem der Versuch gemacht wurde, unter dem Einfluß der Winckelmannschen Kunstgeschichte auch die neuere Kunst zu betrachten, Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohrs dreibändige kunstperiegetische Arbeit „Über Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst" erschien im Jahre 1787, gerade zu dem Zeitpunkt, da Goethe auf römischem Boden weilte. Er wies es aber mit scharfen Worten von der Hand: es sei ein deutsches Produkt und, was schlimmer sei, eines deutschen Kavaliers. Vernichtender konnte er sich über die deutsche Gelehrsamkeit nicht aussprechen.

An der Hand der vorstehend erwähnten Tatsachen wird es uns leichter werden, einen Standpunkt zu Volkmanns Werk zu gewinnen. Goethe nennt es „trocken". Der Verfasser muß einen solchen Vorwurf wohl vorausgesehen haben, denn über den Charakter seiner Arbeit spricht er sich in diesem Sinne selbst aus: „Es ist nicht zu läugnen, daß die Anzeige so vieler Gemälde einem Leser, wenn er nicht auf der Stelle oder kein Liebhaber ist, trocken vorkommen muß". Über die wirklichen Schwächen des Buches, den Mangel an historischem Blick für die ältere Zeit der Renaissancekunst, die dadurch bedingte Einseitigkeit des Urteils, die schiefen ästhetischen Einschätzungen dieser künstlerischen Erzeugnisse hören wir bei Goethe keine Klage. Kam er doch selbst als Lernender nach Italien, der ebenso wie andere in einseitigen Anschauungen und mangelhaften geschichtlichen Voraussetzungen befangen war. Die sachlichen Irrtümer sind ihm bei der Benutzung des Buches nicht entgangen. Was aber jene Schwächen anlangt, so darf man nicht vergessen, daß sie bei dem Verfasser weniger in dem persönlichen Mangel seiner Kenntnisse und seiner Urteilsfähigkeit begründet waren, als auf den geschichtlichen Anschauungen der ganzen Zeit beruhten, die für die Erkenntnis der Kunst

des klassischen Altertums eben eine durchgreifende Läuterung durchmachte, aber für die Renaissancekunst in ihrer zeitlichen Umgrenzung nur ein beschränktes Verständnis besaß. Winckelmanns Forschungen hat Volkmann allenthalben gewissenhaft benutzt, „seine Worte sind die schönste Beschreibung", bemerkt er bei der Besprechung des Antinous im Belvedere, „die meisterhafte Beschreibung des Laokoon bei Winckelmann mag wieder statt aller andern Nachrichten dienen" und beim Apollo vom Belvedere bemerkt er, „seine Beschreibung ist zu schön, als daß der Liebhaber sie nicht mit Vergnügen in Rom gegen das Original halten sollte". Dasselbe gilt vom Torso des Belvedere und andern berühmten Antiken — man sieht, er fußt durchaus nicht einseitig auf seinen französischen Vorlagen, sondern hält sich an deutsche Quellen, wo er sie haben kann. Leider war das aber Winckelmann allein!

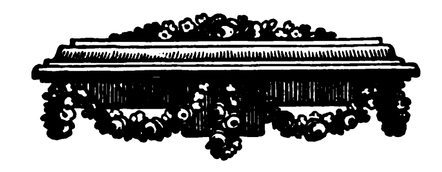
Der zweite Band des Werkes, der eine Beschreibung der Stadt nach den Regionen enthält, dann vom Papste, den Kardinälen, von den Kongregationen, den Gerichtshöfen, dem Konklave, den kirchlichen Bräuchen, den Sitten der Römer, von den Schauspielen, dem Karneval, den Pferderennen, den Einkünften des päpstlichen Hofes, von Handel, Wissenschaft und Künsten — welch vielseitiges Bild! — handelt, um mit einer Abhandlung über das Klima und die Umgebung von Rom zu schließen, all diese Summe von Betrachtungen und Erzählungen vereinigt sich zu einem Kulturbild, an dem die Zeit bis auf den heutigen Tag wenig geändert hat und das man immer noch mit Genuß lesen wird, wenn man sich in den Geist des achtzehnten Jahrhunderts zurück zu versetzen vermag. Nicht uninteressant war die Beobachtung, daß manche der Zeitungsberichte, die von dem zur Wahl Papst Pius X. im Sommer 1903 führenden Konklave und seinen Einrichtungen erzählten, freilich ohne die Quelle zu nennen, auf Volkmanns Mitteilungen über das Konklave und die Papstwahl fußten.

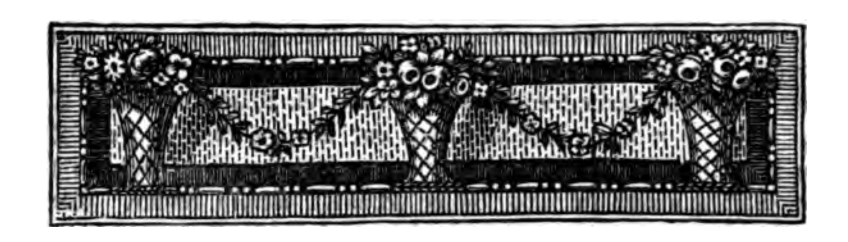
Volkmanns Buch, das im Jahre 1773 in einer holländischen Übersetzung erschien — ein Zeichen für seine Brauchbarkeit — ist auf der Reise von vielen Hunderten im Laufe der Jahre benutzt, vielleicht mehr noch in der Heimat als Vorbereitung für die Italienfahrt gelesen worden. Der beste Beweis hierfür ist das Erscheinen von kritischen Nachträgen von fremder Hand, sowie das einer neuen und verbesserten Auflage. Dieser merkwürdige Nachtrag — vielleicht ein Unikum in der Litteratur —, dürfte allerdings schwerlich Anklang gefunden haben und ist infolgedessen auch wenig bekannt geworden. In den Jahren

1777 und 1778 gab Johann Bernoulli (geb. 1744 zu Basel, gest. 1807 als königlicher Astronom in Berlin, wohin er 1764 berufen worden war) in zwei Bänden einen solchen Nachtrag bei demselben Verleger in Leipzig (Caspar Fritsch) wie Volkmann heraus: „Zusätze zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien nach der in Herrn D. J. J. Volkmanns historisch kritischen Nachrichten angenommenen Anordnung zusammengetragen und als Anmerkungen zu diesem Werke, samt neuen Nachrichten von Sardinien, Malta, Sizilien und Großgriechenland" — eine beneidenswerte Lektüre für den, der den Mut fand, sich durch diesen Wust einzelner Notizen hindurchzuarbeiten. Man denke, daß hier auf 1438 Druckseiten zu dem Volkmannschen Buche Seite für Seite Verbesserungen, Berichtigungen, Ausführungen, Litteraturangaben, Nachträge gegeben werden — ein gutgemeinter Versuch, als Lektüre aber ungenießbar, als selbständiges Buch undenkbar, als Kommentar zum Volkmann nur mit diesem zu verwenden — der Reisende war da wohl nicht zu beneiden, der mit fünf solchen starken Bänden seine Fahrt nach Italien antrat! Diesen Umstand scheint auch der Verfasser im Interesse des reisenden Publikums als einen Nachteil der voluminösen Bände des Volkmannschen wie seines eigenen Werkes empfunden zu haben, denn er spricht den Wunsch aus, bei der nächsten vollständigen Beschreibung von Italien möge man nicht alle Materien durcheinander mengen, da es unbequem sei, z. B. beim Besuch von Gemäldesammlungen die ganze Geschichte des Landes in einem dicken Bande in der Tasche zu tragen. Deshalb empfehle es sich, jedem Fache einen oder mehrere und nicht so dicke Bände zu widmen. Goethe scheint Bernoulli nicht gekannt, wenigstens nicht benutzt zu haben. Interessant ist aber das Erscheinen solcher Nachträge, weil sie von der Wertschätzung und Beliebtheit des „guten, trocknen" Volkmann beredtes Zeugnis ablegen, ja auch für die damalige Zeit die Unmöglichkeit beweisen, an Stelle des erprobten Werkes etwas vollständig Neues treten zu lassen. Trotz der kritischen Maßregelung durfte Volkmann mit diesem Beweis des Wohlwollens zufrieden sein, wie er ihn auch beim Erscheinen der unmittelbar nachfolgenden neuen Auflage seines Werkes dankbar anerkannt hat. Diese „zweyte viel vermehrte und durchgehends verbesserte Auflage" erschien in Leipzig 1777. Sie muß gleichzeitig mit dem ersten Bande von Bernoulli erschienen sein, und die Verfasser haben offenbar von ihrer Arbeit Kenntnis gehabt, da sie sich in der Vorrede aufeinander beziehen; wahrscheinlich hat Volkmann die Bernoullischen Nachträge im Manuskript vorher benutzt.

Abgesehen von den sachlichen Beiträgen und Verbesserungen, die Bernoulli verdankt wurden, ist auch sein Wunsch wegen der Dickleibigkeit der Volkmannschen Bände berücksichtigt worden: die Bände der neuen Auflage sind „zu mehrerer Bequemlichkeit und um das Buch an jedem Orte bey sich führen zu können", jeder in zwei Abteilungen zerlegt, so daß das Werk nunmehr in sechs Bände gebunden werden konnte. Goethe hat indessen die aus Knebels Besitz stammende erste Auflage, nicht die zweite bei sich geführt, weshalb sich auch die auf den nachfolgenden Blättern aus Volkmann entnommenen Zitate auf die erste Auflage beziehen.[6])

Die neuere und neueste Kritik hat sich über das Volkmannsche Werk sehr ungünstig geäußert.[7]) Man hat ihm seine Unrichtigkeiten nachgerechnet und wirft ihm geistlose, monotone Kompilation, Mangel an Einheitlichkeit und dergleichen vor, Vorwürfe, die teilweise auf Wahrheit beruhen, teilweise auch Tatsachen sind, zu denen sich der Verfasser offen selbst bekennt. Und trotzdem ist diese Kritik ungerecht. Wer das Werk in dem, was es zu bedeuten hatte, verstehen will, muß es als ein Erzeugnis seiner Zeit beurteilen und darf nicht vergessen, daß sich seit jenen hundertundvierzig Jahren in unseren Anschauungen und in unserem Wissen eine vollständige Wandlung vollzogen hat, daß die damalige Zeit andere Bedürfnisse kannte und daß wir modernen Menschen an ein Reisehandbuch andere Anforderungen stellen, die wiederum zu erfüllen nicht möglich wäre, wenn für uns die Bedingungen zu reisen nicht ganz anders lägen als damals. Für das Volkmannsche Buch, aus dem man, wie man offen gestehen sollte, für die Kulturverhältnisse Italiens zur Zeit Goethes sehr viel noch lernen kann, spricht eine bedeutsame, nicht zu unterschätzende Tatsache: es hat dem Bedürfnis seiner Zeit genügt, es hat in einem ganz hervorragenden Maße dazu beigetragen, in dem damaligen Geschlechte das Interesse an Italien, am Lande, an seiner Kunst, an seiner sonstigen nationalen Art zu schärfen, es hat Hunderte durch das Land geleitet und mit Zufriedenheit über seine Brauchbarkeit erfüllt. Von Goethes italienischer Reise, auch in ihrer litterarischen Gestalt, ist es untrennbar — eine ehrwürdige Tatsache, die unserem Urteil die Schärfe vernichtender Kritik nehmen sollte.





Rom und die Römer.

„Da wo ich in meinem Leben
das erste Mal unbedingt glücklich war!“

Diese in einem Brief an Herder enthaltenen Worte Goethes stehen als leuchtendes Motto über der Geschichte seines römischen Aufenthaltes. Sie klingen bedeutsam und schwerwiegend genug, wenn man an die von einem gnädigen Schicksal getragene und von dem Willen und der Tatkraft der eigenen Person bestimmte Vergangenheit des Dichters zurückblickt. Was ihm zur Befriedigung des mächtigen Dranges, der sein Inneres erfüllte, gefehlt hatte, das konnte ihm die gebundene Existenz am Hofe seines Herzogs ebensowenig gewähren, wie er innerhalb dieses beschränkten Lebens vermöge seines Genies, seiner Arbeitsamkeit und seines durchdringenden Verstandes die Eindrücke hätte ersetzen können, die die weite Welt mit sich brachte und die nur durch persönliche Erfahrungen sich gewinnen lassen. In diesem großen und einzigartigen Menschenleben, das sich in Goethe verkörpert, konnte nur eines den Höhepunkt der irdischen Laufbahn bedeuten: eine Reise nach der Hauptstadt der Welt. Und Herders Gattin hatte mit ihrem feinen Blick recht, wenn sie nach Goethes Rückkehr aus Italien an ihren Gatten nach dem Süden schreibt: „Goethe gedeiht am besten in Rom“. Wenn wir aber den Gründen nachgehen, die dem römischen Aufenthalt eine so epochemachende Stellung im Leben und in der Entwicklung des Dichters anweisen, so haben wir weniger nach der objektiven, günstigen Fügung zu fragen, obschon diese auch teilweise sein eignes Werk, dabei aber doch durch eine Reihe äußerer Momente bedingt war, als vor allem die subjektive Art zu betonen, die tief in Goethes Charakter und in seiner Lebensauffassung begründet lag. Trotz der Enge der Verhältnisse, aus der er herauskam, und trotz der Beschränktheit des Blickes, in der seine Umgebung befangen war,

war er Kosmopolit, wie seine Zeit nur wenig gekannt hat. Die tiefe Sehnsucht, die er seit seinen Jugendjahren für Italien in dem Herzen trug, war nicht nur ein Ergebnis seiner Erziehung, sondern sie entsprach auch dem heiligen Bedürfnis, durch persönliche Wahrnehmungen die geistigen Faktoren zu ergründen, die mit zu den Grundelementen der Bildung des deutschen Volkes gehören. Sein Blick war stets aufs Weite gerichtet, und dieser Faustische Grundzug hat ihm die bewunderungswürdige Vielseitigkeit der Anschauung ermöglicht. Rom war aber nicht nur die Hauptstadt, sondern die Hochschule der Welt. Und Goethe hat die Eindrücke, die er hier empfing, deshalb so wunderbar mit seiner Person verschmolzen, weil er die außerordentliche Gabe besaß, sich den veränderten ländlichen und örtlichen Verhältnissen anzupassen und soviel Herr über sich selbst zu sein, daß er unter dem Himmel Italiens ebenso wie im grauen Norden, wo seine Heimat war, die natürlichen Lebensbedingungen seiner Existenz gegeben sah.

Die Frau von Maintenon hat einst einer jungen Dame, die sie um Rat bat, wie man in einem Lande, in dem man zu leben wünsche, glücklich sein und sich behaglich einrichten könne, geantwortet: »Établissez-vous y, comme si vous aviez l'intention d'y demeurer toujours«. Niemand konnte von dem praktischen Wert einer solchen Lebensphilosophie mehr durchdrungen sein als Goethe. Bezeichnend hierfür ist der grundsätzliche Unterschied zwischen der Art, wie er sich in Rom einrichtete und sein Leben gestaltete und wie Herder die Dinge daselbst ansah — freilich wenn wir gerecht urteilen wollen, seiner gesellschaftlichen und amtlichen Stellung gemäß und unter dem Drucke einer verbitterten Stimmung ansehen mußte. Aber ziehen wir das Ergebnis aus seinem römischen Aufenthalt, so klingt doch eine starke Enttäuschung aus ihm heraus: „O wie manches ist anders in der Wirklichkeit als in der Idee und Hoffnung". Rom erschlaffe die Geister, so äußert er sich einmal, „wie man selbst an den meisten hiesigen Künstlern siehet; viel mehr einen bloßen Gelehrten"; es bleibe auch für ihn ein Grabmal des Altertums, aus dem er sich allmählich herauswünsche. Und Ende des Jahres 1788 schreibt er aus der ewigen Stadt an Goethe: „ich aber bin nach Rom gereist, um ein echter Deutscher zu werden, und wenn ich könnte, würde ich eine neue Irruption germanischer Völker in dies Land, zumal nach Rom veranlassen. Die Italiener sollten mir dienen, und in Rom wollte ich insonderheit werben". Das Geheimnis dagegen, warum Goethe sich im Süden so unendlich wohl befunden und Land und Leute so genossen habe, wie es ihm

unmöglich gewesen sei, spricht Herder offen einmal in einem Brief an seine Gattin aus: „Goethe hat gut reden; alle seine Ratschläge in Ansehung Roms taugen nicht; er hat wie ein Künstlerbursche hier gelebet". Und an Goethe selbst schreibt er in einer merkwürdig richtigen Selbsterkenntnis: „Mit Dir wars in Allem anders, weil Du ein artifex bist, und mich freuets, daß Du Deinem Beruf treu bleibst und dort Dein Werk fortsetzest. Wenn ich aus Italien komme, will ich mir von Dir erzählen lassen, was Du gesehen hast und ich hätte **sehend** sehen sollen, und meinen Mund dazu nicht auftun", was in einem ähnlichen Sinne Herzogin Anna Amalia in einem Brief an Goethe aus Neapel (7. Sept. 1789) mit der Bemerkung bestätigt: „Ich bin überzeugt, daß Herder vielleicht jezt mehr Italien genießt als da er wirklich im besitz des schönen landes war".

Schon äußerlich zeigte Goethe, daß er den Sitten des Landes sich anbequemen wollte. So wie ihn Tischbein gemalt hat, in dem weiten, faltigen Mantel, der seine Glieder umhüllt, mit dem breitkrämpigen Hut, der vor der Sonne schützt, war er Römer geworden, nicht nur um sein Inkognito zu verstärken, sondern weil diese Umkleidung für ihn zum behaglichen Gefühl wurde. Hierzu kam aber der absichtliche Bruch mit allen gesellschaftlichen Pflichten, die ihm zu Hause das Leben oft beschwerlich, ja unerträglich machten. Er wollte frei sein, frei in seinen Bewegungen, in Handel und Wandel, ledig aller Rücksichten auf seinen Namen und auf die hohe Meinung, die seine gesellschaftliche Stellung am Hofe eines deutschen Fürsten mit sich brachten. So seinen römischen Aufenthalt einzurichten, so die Stadt mit allen Herrlichkeiten an Natur und Kunst genießend in sich aufzunehmen, war ihm Bedürfnis und Gebot seiner Lebensweisheit. Hat ihn jemand in dieser Auffassung unterstützt, so war es der Künstler, der schon in den ersten Tagen ihn unter seine Fittiche nahm und ihn in die Welt seiner Sehnsucht als Kenner einführte: Tischbein. Welcher Epigone unserer Zeit hätte nicht, falls ihm das Glück nach dieser Seite hin hold gewesen ist, die Erfahrung an sich selbst gemacht, daß ein scharf beobachtendes Künstlerauge ihm einen unvergleichlich tieferen Einblick in Natur und Kunst eröffnet als es das eigene beschränktere Sehvermögen zu tun vermag? Wir wissen, wie dankbar Goethe Tischbein für diese Wohltat gewesen ist und wie der Widerhall seines Dankes aus seinen Briefen herausklingt. „So viel kann ich Ihnen sagen", schreibt die Herzogin Anna Amalia an Merck (25. Febr. 1787), „daß er sehr wohl ist und sich da (in Rom) wie einheimisch findet; er gehet fast mit keinem andern

Menschen als mit dem jungen Tischbein um. Wenig Menschen gibts und wird es geben, die Rom auf eine solche Weise sehen und studieren wie er". Der große Vorteil lag darin, daß Tischbein nicht nur mit den örtlichen Verhältnissen vertraut war, sondern, daß Goethe dem Fremdenschwarm entgehen konnte, der dem Ankömmling, der in Muße die großen Eindrücke auf sich wirken lassen wollte, unter Umständen sehr unangenehm werden konnte, da, wie Moritz erzählt, unter den Fremden eine große Geselligkeit herrschte und alle gewissermaßen durch einen gemeinschaftlichen Zweck verbunden waren, jeden Moment ihres römischen Aufenthalts zu ihrer Vervollkommnung zu nützen und ihren Sinn für das Große und Schöne in der Kunst zu erhöhen und zu verfeinern. Ein solcher Kreis wäre nichts für Filippo Möller gewesen.

Was zum Verständnis der römischen Zustände, so wie sie Goethe kennen gelernt hat, beiträgt, mag nachstehend in Kürze dargelegt werden. Wir wollen zunächst versuchen, ganz unabhängig von der Person des Dichters uns ein Bild von der Stadt und ihren Einwohnern zu machen, vorläufig ohne Rücksicht auf ihre topographischen Eigentümlichkeiten, ihre Anlagen und ihre Baudenkmäler aus alter und neuer Zeit, sondern vielmehr in Hinblick auf ihre sozialen Verhältnisse und das Lokalkolorit, in dem Römer und Römerinnen jener Zeit unseren Blicken erscheinen. Die Zahlen, die sich hierbei uns darbieten, haben vielleicht nicht den Wert, den statistische Untersuchungen heutigen Tages besitzen. Immerhin ermöglichen sie, mögen sie teilweise auch im einzelnen mehr auf Schätzungswerten als auf wirklichen Erhebungen beruhen, ungefähr ein Urteil über die Stadt und über den Charakter der Bevölkerung am Vorabende der welterschütternden Ereignisse der französischen Revolution, — für unsern Zweck eine Art Hintergrund, von dem sich Goethe und seine Darstellung der italienischen Reise wie die Staffage in einem Landschaftsgemälde abhebt.

Die Einwohnerzahl Roms wird bei einem Umfang der Stadt (innerhalb der Mauer) von etwa fünfzehnundeinhalb italienischen Meilen, in runder Summe auf 170000 Seelen angegeben (im Jahre 1901 betrug die Einwohnerzahl 425000 Seelen). Eine genauere Statistik gibt Levesques für den Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren von 1763 bis 1787 an, deren Anfangs- und Endzahlen hier mitgeteilt werden mögen. Für das Jahr 1763 beliefen sich die Geburten auf die Zahl von 4893, die Todesfälle auf 5962, die Summe der Einwohner auf 156449, für das Jahr 1787 dagegen zählte man 5125 Geburten, 7014 Todesfälle, während sich die Gesamtsumme der Bewohner auf 164595 belief. Auffallend

ist hierbei, daß die Todesfälle bedeutend die Geburten überwiegen, denn der Jahresdurchschnitt ergibt 6926 Todesfälle bei 5165 Geburten, Zahlen, die durch den ehelosen Stand der Geistlichkeit und viele ansteckende Krankheiten erklärt, die aber auch wieder durch den Zuzug von auswärts ausgeglichen werden, da nicht nur zahlreiche Fremde nach Rom kamen, sondern ebensoviel Geistliche, die von Würden und Pfründen angezogen wurden. In der Gesamtzahl der Einwohner sind die Auswärtigen, mögen sie Studierende oder Künstler sein, überhaupt alle Fremden inbegriffen, die sich während der Fastenzeit, also in den Wochen in Rom aufhielten, wo wegen der großen kirchlichen Feierlichkeiten der Fremdenandrang am größten zu sein pflegt. Dieser Zeitpunkt wurde von den Pfarrern der einzelnen Kirchspiele gewählt, um den sogenannten Status animarum festzustellen, d. h. in jedem Hause alle Bewohner aufzuschreiben und die besonders zu vermerken, die ihren Osterpflichten genügt und kommuniziert hatten. Wir sahen, daß Goethe mit mehreren seiner Genossen in diesem „Status" als „Protestante" verzeichnet wurde. Auch über die Zahl der Klöster und Geistlichen besitzen wir aus jenen Jahren Angaben, die zuverlässig zu sein scheinen. Die Stadt war hiernach in 82 Parochien geteilt, von denen 36 von Mönchsklöstern verwaltet wurden. Die Zahl der regulierten Mönchsklöster betrug im Jahre 1788 232 mit 3134 Mönchen, die der Nonnenklöster mit Ausschluß der Konservatorien (Erziehungsinstituten für Unbemittelte) 47 mit 1466 Nonnen, die der nichtregulierten Priester 2829, so daß sich die Gesamtzahl der Mönche, Nonnen und Priester auf 7429 Köpfe beläuft, eine Summe, in der indessen die Besitzer geistlicher Pfründen, die Prälaten und Bischöfe, nicht eingerechnet sind. Auf Grund dieser Zahlen wird berechnet, daß im Durchschnitt auf je hundert Einwohner 2 Mönche, 1 Nonne und 2 Priester kommen, doch vergrößert sich dieser Prozentsatz erheblich, wenn man die Insassen der geistlichen Erziehungsinstitute noch hinzurechnet[5]).

In der oben angegebenen Einwohnerzahl waren etwa zehntausend (nach Angabe des venezianischen Gesandten vom Oktober 1792 elf- bis zwölftausend) Juden mit inbegriffen. Sie waren in ihren Wohnungen auf den unter Pius V. vollendeten Ghetto verwiesen, jenes abscheuliche, schmutzige, seit den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts vom Boden verschwundene Quartier, das sich an der Flußniederung vom Marcellustheater und der Brücke der Tiberinsel bis zu der durch den Schutt des Balbustheaters gebildeten Bodenerhöhung, die den Palast der Cenci trägt, hinzog und mit Ringmauern und fünf Toren versehen war.

Das Abzeichen der römischen Juden, zu dessen Tragen sie verpflichtet waren, war ein gelber Hut für die Männer, für die Frauen ein ähnlicher Schleier. Jeden Sabbath mußten sie nach einer Verordnung Gregors XIII. (1584) eine Deputation in die unmittelbar am Ghetto gelegene Kirche Sant Angelo in Pescheria zur Anhörung einer Bekehrungspredigt abordnen. Es wird erzählt, daß sie hier „qualenvolle Stunden" zubringen, sich allerdings auch „so gut wie möglich die Ohren mit Baumwolle verstopfen". Sie galten für unruhige und unter Umständen gefährliche Elemente, die der venezianische Gesandte mit sehr mißtrauischen Blicken betrachtete. Pius VI. hatte alle strengen Edikte seiner Vorgänger gegen sie erneuert. Im Januar 1793 war der römische Pöbel so aufgebracht gegen sie, daß er den Ghetto anzünden wollte und sich mit Reisbunden und Pechfackeln versehen nach dem Vatikan begab, um sich zu seinem Vorhaben den päpstlichen Segen zu erbitten. Die Kardinäle Antonelli und Campanelli redeten ab, solche Grausamkeiten auszuüben. So berichtet der Kardinal Herzan an den Wiener Hof.

Über die Zahl der Fremden, die sich in Rom dauernd niedergelassen hatten, fehlen Angaben. Von den Deutschen waren Künstler, Gelehrte und auch Handwerker ansässig oder sie hielten sich ihrer Studien und um des Erwerbes willen Jahre lang in Rom auf. Hübsch klingt das kleine Erlebnis, das Moritz erzählt. Da es unter den Handwerksleuten so viele Deutsche gebe, so schallten einem die Töne der deutschen Sprache beständig in den Ohren. Ganz sonderbar habe es ihm aber doch geklungen, als er das erstemal vor einem offenen Schusterladen vorbeigegangen sei und das Lied „Es ritten drei Reuter zum Tore hinaus" im oberdeutschen Dialekt von den Gesellen habe intonieren hören. Heutigen Tages ist es bekanntlich nicht anders, und wer als Deutscher etwa um die Osterzeit durch den Corso wandert, könnte ab und zu im Zweifel sein, ob er sich in der Hauptstadt Italiens befindet, so viel kann er die vertrauten Laute seiner Muttersprache hören.

Die Bedeutung des geistlichen Standes für Rom und römisches Leben während der päpstlichen Herrschaft braucht hier nicht geschildert zu werden. „Das Theater der römischen Welt", so äußert sich einmal Herder in einem Briefe an den Herzog (29. Nov. 1788) „sei an sich schon auf eine Zeit das Sehenswürdigste, was sich denken lasse; es sei der Hof eines Klosters, in welches Fäden aus der ganzen christlichen Welt gehen und das sich noch auf dem Felsen dünke, den die Pforten der Hölle nie überwältigen sollen." Aus zahlreichen unverdächtigen,

keineswegs tendenziös gefärbten Berichten geht hervor, daß der geistliche Stand, mochte er nun aus Ordensleuten oder Weltgeistlichen bestehen, sich keiner großen Sympathien seitens der Einwohner erfreute und daß sich das moralische Niveau der Kleriker nicht auf der Höhe bewegte, die der Ruf der Frömmigkeit von ihnen erwarten ließ. Die Klagen hierüber sind alt und haben sich schon bei Boccaccio zu einer stark satirischen Form verdichtet, allerdings hauptsächlich mit Rücksicht auf die florentinischen Zustände. In Rom stand es aber mit der Moral und der Wahrung der geistlichen Würde nicht besser. Die Schilderung, die Philipp Moritz von der Familie entwirft, bei der er auf der Via Borgognona in einem Hause wohnte, das zu einem Kloster gehörte, ist für die damalige Zeit sehr bezeichnend. Das Haus, so führt er aus, sei eine wahre Hütte des Friedens, die eine kleine frohe und glückliche Familie in sich schließe: eine Mutter mit zwei Töchtern, die ihrer Arbeit mit Waschen und Nähen nachgehen, ein Sohn, der Sekretär bei dem Getreidewesen sei; eine dritte Tochter sei verheiratet. Ein paar kleinen Familienfesten habe er dort beigewohnt, die wirklich patriarchalisch gewesen seien; auch ein Priester aus Subiaco sei dabei gewesen, der auch aus dem Hause stamme, hier also die Tage seiner Kindheit verlebt habe. Sonst aber, so fährt er fort, dürfe kein Pfaffe und kein Mönch dies sittsame Haus betreten. Die Gabe werde dem geweihten Bettler in Papier gewickelt aus dem Fenster zugeworfen, „sein Fuß aber darf die heilige Schwelle der Unschuld und Eintracht nicht beschreiten". Und an einer andern Stelle äußert er sich dahin, daß in ehrlichen Bürgerhäusern in Rom die Mönche nicht geduldet würden, weil ein solches Haus dadurch leicht in üblen Ruf komme und die Töchter sitzen bleiben. Wer damals durch die Straßen Roms als Neuling wanderte, mochte allerdings von dem geistlichen Charakter der Stadt eine noch üblere Vorstellung erhalten, als es in der Wirklichkeit der Fall war. Man begegnete da nicht nur den Ordensbrüdern und sonstigen Geistlichen, sondern jener merkwürdigen, in den Charakter der Örtlichkeit sich einfügenden Spezies würdiger Herren, die in einer Art Priestertracht, in der Tracht der Abbaten, einhergingen, aber weltlichen Standes waren und zu keinerlei Gelübden sich verpflichtet hatten. Die Abbatenkleidung, ein schwarzer Rock, ein kurzer Mantel, ein kleiner Halskragen, war außerordentlich verbreitet, da es, sie zu tragen, keiner besonderen Erlaubnis bedurfte. Bis zu einem gewissen Grade hatte sie sich zur Stutzertracht herausgebildet, aber auch Advokaten, Prokuratoren, Notarien und Schreiber, Ärzte, Expeditionsbeamte und Gelehrte trugen sie, und Casanova bemerkt,

dieser Priesterrock sei die allgemeine Uniform, die selbst der Scopatore („Feger") seiner Heiligkeit trüge, um sich dann zu Hause ob seines Kostüms von Weib und Kind auslachen zu lassen. Sie war übrigens, da sie zu nichts verpflichtete, sehr bequem und wir hören, daß sie um dieser Bequemlichkeit willen auch von Winckelmann angelegt wurde. Es ist sicher, daß diese Abbatenkleidung, die an sich ein Ehrenkleid war, oft genug zu der Würde der Person, die sie trug, nicht stimmte, und namentlich in den Augen von Fremden, die die Verhältnisse nicht kannten, mag mancher als Geistlicher in Mißkredit gekommen sein, der in seinen bürgerlichen Verhältnissen die Welt und ihre Freuden zu schätzen wußte. Nach der sechsten Römischen Elegie hatte auch Goethe sich einst „die geistliche Maske gewählet", als er nächtlicherweile seine Faustine besuchte.

Die statistischen Zahlen, die oben über das Verhältnis der Geistlichkeit zu der übrigen Summe der Bewohner Roms mitgeteilt worden sind, erscheinen übrigens, falls sie auf sorgfältigen Erhebungen beruhen, keineswegs zu hoch, wenn man bedenkt, daß man sich in der Hauptstadt der katholischen Christenheit befindet, und hier der geistliche Stand aus tausenderlei Gründen bevorzugt und wie nirgends anders aus zahlreichen internationalen Elementen zusammengesetzt war. Bei diesem spezifisch-christlichen Charakter und der geistlichen Bedeutung der Stadt, ist es eine merkwürdige Tatsache, daß die Judenschaft die katholische Geistlichkeit, einschließlich der Ordensbrüder und -schwestern, um mehrere tausend Köpfe überragte! Auch den rapiden Niedergang der wirtschaftlichen Verhältnisse des Kirchenstaates unter dem Pontifikat Pius VI. lediglich der „ungeheuern Menge Mönche", überhaupt der Unproduktivität des geistlichen Standes in die Schuhe schieben, hieße die ganze Zeit verkennen. Die wirtschaftliche Lage Roms war in dem der Revolution vorausgehenden Jahrzehnt allerdings die denkbar traurigste. Die Gründe hierfür lagen in den politischen Zuständen, in der Unsicherheit von Gegenwart und Zukunft, in der erschütterten Autorität des Papsttums, in der Unmöglichkeit, die Ausgaben mit den Einnahmen selbst auf einer geordneten Grundlage in Einklang zu bringen. Zweifellos hat die Mißwirtschaft der Regierung, über die die Klagen zahllos sind, zur vollständigen Zerrüttung des Finanzwesens das ihrige beigetragen, und wir verstehen Goethe, wenn er (an Karl August den 20. Januar 1787) schreibt: „In das neue lebendige Rom mag ich garnicht hineinsehen, um mir die Imagination nicht zu verderben. Unmöglich kann es eine schlechtere Administration geben." Zur Beurteilung dieser Lage bietet sich

uns der einwandfreie Bericht des venezianischen Gesandten an den Senat seiner Heimat dar, in dem es (zum Schluß des Jahres 1783) heißt, daß die inneren Angelegenheiten des Kirchenstaates sich in der allergrößten Unordnung, einem stetig fortgehenden Verfalle befinden, der die Kraft und Autorität der Regierung untergrabe. Der Abgang im Staatshaushalt führe den Ruin herbei, und der päpstliche Schatzmeister müsse zu Hilfsmitteln greifen, die das Übel nur verschlimmern. Schon habe er den Ertrag der Steuerpachtungen auf Jahre hinaus von den Pächtern vorweggenommen und zu bedrohlicher Vermehrung des Papiergeldes schreiten müssen. Die Summe der ausgegebenen Zettel sei nicht zu ermessen, das Aufgeld von Gold und Silber gegen Noten sei in Permanenz getreten [9]). Dem Übel war indessen nicht mehr abzuhelfen. Die unerhörten französischen Erpressungen, die einige Jahre später, nach dem Frieden von Tolentino (1797), dem Lande den letzten Tropfen Blut aussogen, führten schließlich an der Wende des Jahrhunderts zum öffentlichen Bankerott. Sicher war der wirtschaftliche Niedergang auch durch Mangel an Energie der Bevölkerung, durch Arbeitsscheu und Bequemlichkeit verschuldet worden. Es fehlte an einem produktiven Mittelstande, Handel und Fabrikation waren kaum nennenswert. Land und Stadt waren mit Bettlern überschwemmt, arbeitsscheuen Subjekten, wie sie bis auf die Gegenwart nicht ausgestorben sind. Die Bauernsöhne, die sich auf dem Lande hätten nützlich machen können, zogen das bequeme Leben in der Stadt vor, wo sie in glänzende Livreen gekleidet wurden und die Vorzimmer der Prälaten und des hohen Adels füllten. Allerdings wurde lebhaft über die Schädlichkeit der Luft in der Campagna geklagt, und wir wissen, daß ihre Urbarmachung wegen der Fiebergefahr auf große Schwierigkeiten stößt, was aber doch letzthin und im Hinblick auf die glücklichen Zeiten im Altertum — freilich seit Jahrhunderten schon — wieder nur eine Folge des wirtschaftlichen Niederganges der Bevölkerung war [10]).

Aber auch im übrigen hatte die päpstliche Regierung ihre Ohnmacht gegenüber den bestehenden Verhältnissen, teilweise schon seit vielen Jahren, erklären müssen. Die Unsicherheit auf Straßen und Plätzen, nicht nur vor den Toren und in der Campagna, hatte im Laufe der Jahre in einem erschreckenden Maße zugenommen. Es klingt geradezu unglaublich, wenn wir hören, daß während des elfjährigen Pontifikats von Clemens XIII. (1758—1769) die Zahl der im Kirchenstaate begangenen Morde und Totschläge 12000 [11]) betragen hatte — und seitdem war nicht im mindesten eine Besserung der Sicherheit zu verzeichnen, ein Zustand,

für den man in einem christlichen Kulturstaate keine Worte findet. Altem Brauche gemäß waren Kirchen, Klöster und die Paläste der Kardinäle Freistätten für Verbrecher, wo man sich ohne Spezialbefehle des Papstes keines Hilfesuchenden bemächtigen durfte. Gleiche Privilegien genossen die Gesandtschaftspaläste und die Piazza di Spagna, die unter der Gerichtsbarkeit des spanischen Gesandten stand, der seine eigenen Polizeileute hielt, so daß ohne dessen Erlaubnis weder Papst noch Kardinalvikar daselbst eine Amtsverrichtung vornehmen durften. Im Rechtsbewußtsein des Volkes war womöglich der Mörder, dem es gelungen war, vor den Sbirren eine Zuflucht an heiliger Stätte zu finden, noch eine beklagenswerte Person, der man aus seiner Lage helfen müsse. Moritz erzählt von einem jungen schönen Menschen, der den deutschen Künstlern zum Modell stand, der „auch schon" seine Mordtat auf dem Gewissen habe, aber den Armen der Gerechtigkeit immer mit Erfolg entgangen sei. Den deutschen Malern sei nun darum zu tun gewesen, ihr Modell wieder benutzen zu können; sie verkleideten den Mörder deshalb als einen der Ochsentreiber, die zu Pferde im Galopp hinter den Ochsen herjagen; auf diese Weise brachten sie ihn bis zum spanischen Platze. „Diese Grenze darf er aber nun nicht überschreiten, wenn er nicht Gefahr laufen will, von den Sbirren gefangen zu werden. Er lebt aber in diesem Bezirke ganz ruhig und hat sich ein Weib genommen; die deutschen Maler arbeiten auch daran, ihm die Freiheit wieder auszuwirken." In Tischbeins Mappen, die noch jetzt im Goethehause in Weimar aufbewahrt werden, befindet sich eine Federskizze mit der Unterschrift: „Ein Ermordeter, die Gerichtsperson nimmts zu Protocoll", die Szene eines nächtlichen Straßenmordes, bei dem Goethe unmittelbar nach der Tat als Zeuge hinzugekommen sein mag. Diese Unsicherheit, gegen die Pius VI. allerdings Militärpatrouillen, die auch bei Nacht aufzogen, einrichtete, wurde noch durch den Umstand vergrößert, daß auf den Straßen bis zum Jahre 1787 keine Laternen brannten, höchstens gewahrte man hier und dort ein durch die Finsternis spärlich schimmerndes Licht, das ein frommes Gemüt zu Ehren der Madonna angezündet hatte.

Wenn man die Klagen über diese Mißwirtschaft und den politischen, sozialen und moralischen Niedergang Roms zusammenstellt, so ergibt sich allerdings ein sehr düsteres Bild von den damaligen Zuständen in der Hauptstadt der christlichen Welt. Mögen diese Klagen aber auch, was in den wenigsten Fällen zu bezweifeln ist, den Tatsachen entsprechen, so darf sich doch ein geschichtliches Urteil nicht allein auf ihnen aufbauen,

sondern es sind auch die Werte in Gegenrechnung zu stellen, die objektiv betrachtet zu den erfreulicheren Erscheinungen der Zeit und des Ortes gehören. Der französische Geschichtsforscher Charles de Brosses (1709 bis 1777) hatte schon vor dem Pontifikat von Pius VI. Rom und das dortige Leben folgendermaßen charakterisiert: „Alles in Allem kenne ich in ganz Europa keine Stadt, die angenehmer und bequemer wäre und die ich lieber bewohnen möchte, Paris selbst nicht ausgenommen. Man kennt sich untereinander und sieht sich fortwährend; jeder weiß um des andern Tun und Lassen, und alles ist gewissermaßen Zeitungsstoff, aber es herrscht vollkommene Freiheit des Handelns. Laßt die andern reden: sie lassen euch tun, was ihr wollt." Mag mit dieser Charakteristik auch das rigorose System der Kirche getroffen werden, so ist doch soviel gewiß, daß die Fremden nicht darunter zu leiden hatten, und wir werden bei anderer Gelegenheit sehen, daß die politische Überwachung Goethes nicht von der Kurie, sondern von dem Wiener Kabinett aus angeordnet und ohne Skrupeln ausgeführt wurde. Die Kurie, in deren Vertretung der Kardinalsstaatssekretär das handelnde Organ war, ist gegen Fremde von Stand und Würde, auch wenn sie urevangelisch waren, jederzeit rücksichtsvoll und zuvorkommend gewesen — man lese nur, wie sich beispielsweise Herder in seinen Briefen aus Rom hierüber ausspricht. Auch die übrigen zahlreichen Darstellungen, die wir über Rom und römische Zustände gerade zur Zeit Goethes besitzen, sind beredte Zeugen, daß Rom allen, die in seinen Mauern Erfüllung ihrer Wünsche suchten, eine liebe Heimat geworden ist. Wir hören, wenn wir die Behandlung der Juden mehr als eine politische Maßnahme betrachten, nichts von pfäffischen Rücksichtslosigkeiten, selten von kirchlicher Unduldsamkeit, es sei denn, daß man den in der Stadt verstorbenen Ketzern das ehrsame Begräbnis und eine geweihte Ruhestätte versagte. Das war aber nicht ein Zeichen der Zeit, denn in dieser Hinsicht ist man leider noch bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein unglaublich intolerant gewesen. Wer aber im übrigen weiß, welch hohe erzieherische Bedeutung das römische Leben in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auf viele unserer deutschen Volksgenossen besessen, wer sich vergegenwärtigt, in wie manchem Rom die Kräfte seines Genius zur Entfaltung gebracht, wie vielen es die innere Ruhe zu erneutem Schaffen gegeben, die Harmonie der geistigen Kräfte erzeugt hat, der wird gern in das politisch und sozial entstellte Bild einen Zug der Anerkennung und der Dankbarkeit hineinzuweben geneigt sein.

Erfahrungen dieser Art hat am meisten Goethe an sich gemacht: er meinte, in Rom sei er „zuerst übereinstimmend mit sich selbst“ geworden, für ihn ein Lebensgewinn von unschätzbarer Tragweite. Er hat sich trotz dieses Sinkens der Autorität und Ordnung und der Ungunst der inneren Lage in Rom die Freude am Dasein und den Genuß an allem, was Natur und Kunst Tag für Tag seinem empfänglichen Sinn in unzähligen Gaben darboten, nicht einen Augenblick verkümmern lassen. Aus seinen Briefen und Aufzeichnungen spricht nur das frohe Empfinden heraus, daß ein gütiger Genius ihn hierher an die Stätte seiner sehnsüchtigen Hoffnung geleitet habe und ihn hier Stunden unsagbaren Glückes genießen lasse. Sein Naturell war jeder Lebenslage gewachsen und hat diese Gabe besonders in der Fremde bewunderungswürdig an den Tag gelegt. Wie es mit seiner Lebensweisheit auf Reisen beschaffen war, haben wir oben bereits gehört: der Genuß auf einer Reise sei ein abstrakter Genuß, Unbequemlichkeiten und Widerwärtigkeiten und das, was man nicht erwarte, müsse man zur Beurteilung des Gesamtbildes außer Acht lassen — die fortschreitende Erfahrung lehrte ihn, daß für ihn diese aus der subjektiven Zufriedenheit hervorgehende Erkenntnis gleichbedeutend war mit dem geistigen Wachstum seines eigenen Selbst. Deshalb ist die Erinnerung an Italien und Rom für ihn auch in späteren Jahren stets eine Quelle des reinsten Genusses geworden, den er gelegentlich in Gesprächen liebevoll zu schildern weiß. Im Sommer 1794, also noch unter den Eindrücken, die Land und Leute bei ihm hinterlassen hatten, hat er einmal gesprächsweise zu Johann Daniel Falk über Italien geäußert: — es sind Bemerkungen, die verdienen, in diesem Zusammenhange wiederholt zu werden [12]) —, „Die Luft in Italien ist lauer, reiner, der Himmel blauer und unbewölkter, die Gesichter offen, freundlich und lachender, die Formen und Umrisse der Körper regelmäßig und anlockender. Selbst das Grün der Wiesen und Bäume nicht so kalt und tot, sondern höher, heller, mannigfaltiger als in den nördlichen Himmelsstrichen. Alles scheint zum lieblichen Genusse einzuladen, und Natur und Kunst bieten sich wechselseitig die Hand. Nirgends oder selten finden Sie in Italien solche zurückstoßende, kolossale Gestalten wie in unseren Gegenden, nirgends so verkrüppelte und zusammengeschrumpfte Figuren. In unsern Gesichtern verlaufen die Züge regellos durch- und ineinander, oft ohne irgend einen Charakter anzudeuten, oder es hält wenigstens schwer, das Original herauszufinden; man kann sagen: in einem deutschen Gesichte ist die Hand Gottes unleserlicher als auf einem

italienischen. Bei uns ist alles verkritzelter und selten selbst in der Form etwas Vollendetes. Kopf und Hals scheinen bei jenen Menschen gleichsam unmerklich ineinander gefügt, bei uns sind sie größtenteils eingeschoben und aufgestülpt. Die sanft gebläh̃te Brust schwelgt allmählich in ihren Umrissen; nicht solche kugel- und muskelhafte Massen von Fleisch, die das Auge mehr beleidigen als einladen. Ich habe in Italien unter der gemeinsten Menschenklasse Körper gesehen gleich den schönsten Antiken und andere, die entkleidet dem Künstler durch die Regelmäßigkeit ihres Baues den vollkommensten Torso vertraten. Kurz: in Italien wohnen schöne Körper und schöne Seelen unter Einem Dach und Fach in brüderlicher Eintracht beisammen; bei uns wohnen sie durch verschiedene Stückwerke abgesondert und ungesellig; jedes treibt seine Wirtschaft für sich. Die Römerinnen sind die reizendsten Gestalten, die ich je erblickte: ein schlanker Wuchs, regelmäßige, majestätische Gesichtszüge, große, gewölbte Augenbrauen, der wie abgezirkelt einen Halbbogen bilden, sind unter dem männlichen und weiblichen Geschlechte nichts Ungewöhnliches. Auch herrscht unter ihnen weit mehr Künstlergeschmack als in Deutschland, wozu freilich der frühe Anblick der unsterblichsten Meisterstücke der Kunst in Tempeln und öffentlichen Gebäuden viel beitragen mag. So wie Pflanzen und Blumen unter der milden Sonne Italiens sich schneller und üppiger entfalten, aber auch rascher dahinwelken, so ist es auch vielleicht der Fall mit den Einwohnern dieses Himmelsstriches selbst: früher und reizender aufblühend und reifend sind ihre Körper wollüstiger, idealischer, aber auch hinfälliger und vergänglicher als die unsrigen." Wir besitzen nicht nur aus Goethes Munde solche begeisterte Schilderungen vom Süden; in Viktor Hehns schönem Buch über Italien, in dem ein Abschnitt Pro populo Italico zum wahren Panegyrikus geworden ist und selbst der italienische Bettler als „ein König in seinem Elende" gefeiert wird, klingen z. B. dieselben Saiten weiter, und den modernen deutschen Künstler, für den mehr als je körperliche Schönheit der Inbegriff seiner Sehnsucht ist, hört man in ähnlichen Wendungen wie Goethe sich ergehen. Seitdem in den Versen und vielfach in Musik gesetzten Waisen eines der schönsten aller Gedichte, des Mignonliedes, die Sehnsucht nach Italien für unser Volk eine poetische Form erhalten hat, die in ernster Größe und gemütvoll-inniger Empfindung ihresgleichen sucht, ist die klassische Schönheit Italiens bis auf den heutigen Tag in tausendfältigen Beschreibungen, in Poesie und Prosa geschildert und gepriesen worden. Gilt uns doch diese Sehnsucht als etwas, was seit tausend

Jahren mit den eigensten Gefühlen unseres Volkes verwoben ist. Wer aus eigener Anschauung Land und Leute kennt und mit dem Auge des nüchternen Alltagsmenschen zu sehen gewöhnt ist, wird finden, daß in Goethes Hymnus manches von einem persönlichen Geschmack diktiert, oder in überschwänglicher Begeisterung gesagt ist und wenigstens in der Wirklichkeit sich anders ausnimmt. Diese Begeisterung ist aber so sehr Sache seiner heiligen persönlichen Überzeugung, daß es vermessen wäre, den Maßstab, den uns die veränderte Zeit und veränderte Anschauungen an die Hand geben, an seine Eindrücke und Gefühle anlegen zu wollen. Vorübergehend war er einmal in seinen Idealen etwas schwankend geworden, als er im April 1790 zum zweiten Male nach Venedig kam und dem nicht mehr in dem Maße nachempfinden konnte, was ihn einige Jahre zuvor mit Enthusiasmus erfüllt hatte. Damals schrieb er an seinen Herzog, er müsse im Vertrauen gestehen, daß seiner Liebe für Italien durch diese Reise ein tödlicher Stoß versetzt werde. „Die erste Blüte der Neigung und Neugierde ist abgefallen.“ (An Karl August, Venedig, 3. [April 1790.) Das war aber doch mehr eine momentane Enttäuschung, die auf vorübergehendem Unbehagen beruhen mochte.

Die Schönheit der Römerin, deren begeisterter Apostel er einige Jahre später geworden ist, galt schon im klassischen Altertum als eine Tatsache, zu deren Lob jedermann sich gern bekannte. Martial weiß die hohe Schönheit seiner eigenen Frau, die aus Bilbao in Spanien stammte, damit zu preisen, daß er ihr nachrühmt, sie gebe keiner Römerin nach und weiche keiner, die in der Suburra geboren sei, und keiner, die der kapitolinische Hügel erzogen habe. Und das stolze Bewußtsein, das sich in den Worten »Jo sono Romana« ausspricht, erfüllt heutigen Tages noch die mit einer besonderen Würde und Majestät einherschreitenden Töchter der Stadt, auch wenn sie nicht den gesellschaftsfähigen Kreisen angehören, sondern jener Gattung, deren Zahl schon Ovid nicht zu nennen weiß: Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas. Andererseits hört man aber doch auch Urteile, die etwas nüchterner klingen und das begeisterte Lob einschränken. Nur an einen Punkt darf hier noch ein kurzer sachlicher Kommentar angeschlossen werden. Der Deutsche ist immer galant und liebenswürdig genug gewesen, in jeder Römerin eine madonnenartige Erscheinung, eine Donna velata oder, falls er in niedere Sphären hinabgestiegen ist, eine Fornarina zu erblicken. Auch Goethe beurteilt gern diese römische Schönheit von einem ähnlichen Standpunkt aus, Franzosen (und auch Engländer) waren dagegen

schon damals viel weniger geneigt, an diesem Schönheitskultus sich zu beteiligen. Der feinsinnige französische Kunstkenner Dupaty, ein warmer Menschenfreund, bekannt als Strafrechtslehrer, später Präsident des Parlaments von Bordeaux, äußert sich in seinen „Briefen über Italien vom Jahre 1785", die Georg Forster ins Deutsche übersetzt hat (Mainz 1789), folgendermaßen über die Römerinnen: „Die Schönheit ist hier selten wie überall. Die Natur verfehlt oft in der Bildung des Weibes jene reizende Verschmelzung von Farben und Formen, die der Blick des Mannes verlangt, wenn er ein Weib sieht. Hier gelingt ihr meistens nur die Zeichnung des Gesichts und der Hand. Die Taille entwirft sie nur, den Busen vollendet sie nicht, und vorzüglich den Fuß übersieht sie. So gelingen ihr auch alle Arten von Blumen nicht in gleichem Grade in allen Ländern der Welt." Dann fährt er aber fort, indem er weitere Einzelheiten seinem kritischen Blick unterwirft, daß Stirn, Augen, Nase, Mund, Hals und Ohren nicht besser gestellt sein, nicht schöner harmonieren könnten. Sehr selten treffe man dagegen auf eine rührende, hinreißende, seelenvolle Gestalt. „Die Schönheit blüht bei den Römerinnen sehr früh und mit einem Male auf. Diese Rose hat hier keine Knospen. Eine Römerin ist im fünfzehnten Jahre in der vollen Blüte ihrer Schönheit; allein sie pflegt ihrer nicht durch Bewegung, sie betäubt sie durch Schlaf, sie erhält sie nicht durch die Art, sich zu tragen, und so geschieht es, daß sehr bald das zunehmende Fleisch alle ihre Züge überladet, alle Verhältnisse ihrer Formen zerstört. Eben dieser Weichlichkeit aber, die in so kurzer Zeit alle feinen Reize ihrer Figur welken läßt, verdankt sie diese schönen Schultern, mit denen sie so wohlgefällig, so verschwenderisch vor den Männeraugen prahlt. Auch die Stimme der Römerin ist wie ihre Figur: sie ist schön, aber ohne Seele. Sie hat zuweilen Ausbrüche der Leidenschaft, aber niemals liebliche Töne. Laßt Euch eine Römerin vorsingen: ihre Stimme empfing das Leben nicht in ihrem Herzen und wird in dem Euern nicht sterben." Eine Ausnahme will der französische Kritiker kennen: drei Schwestern, bei denen indessen der Fremdenverkehr in ihres Vaters Hause die Koketterie ihres Geschlechts und ihre eigene beständig in Atem erhalten. Vermutlich sind die drei Töchter von Pompeo Batoni, dem bekannten Maler, gemeint. Dieser französischen Charakteristik und Schönheitsanalyse ist eigentlich auch vom modernen Standpunkte aus nichts hinzuzufügen, weil sie auf rein objektiven Wahrnehmungen beruht, an denen weder die Jahre noch veränderter Geschmack etwas geändert haben. Sie ist um des Kon-

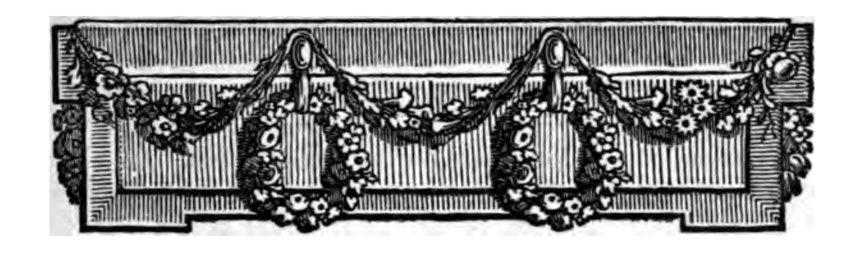
trastes willen der Goetheschen Anschauung gegenübergestellt worden, und bezeichnend für das nüchterne, klare, wohlabgewogene Urteil, das die Franzosen von jeher in Sachen des Geschmackes ausgezeichnet hat. Goethes natürliche Begeisterung wurzelt dagegen tief im deutschen Wesen. Er schreibt einmal: „Da kann man sehen, wie man sich in Rom angewöhnt, Alles grandios zu denken", und er fügt diesen Worten hinzu: „Wirklich schein' ich mich zu nationalisieren" — aus der Art, wie er nach dem Norden zurückgekehrt, über Italien, über Land und Leute denkt und spricht, klingt es immer wie eine heimatliche Empfindung heraus, die ihm seine Erinnerungen in einem verklärenden Lichte erscheinen lassen. Und doch war das alles im Grunde genommen keine Errungenschaft seiner römischen Tage, sondern schon seit Jahren der instinktive Ausdruck seiner Gefühle. War doch Mignons sehnsuchtsvolles Lied einige Jahre vor der Reise nach Italien entstanden!

Aus Goethes Aufenthalt in Rom tritt uns unter den Töchtern der Stadt nur ein weibliches Wesen, man möchte sagen als greifbare Gestalt, entgegen, so wenig wir uns auch sonst von ihrer Persönlichkeit eine Vorstellung zu machen vermögen: die Faustine der „Römischen Elegien", mit deren Zügen der Dichter nach seiner Rückkehr aus Italien das Bild des braunlockigen Mädchens verwoben hat, das nunmehr das Glück seiner Liebe bedingte. Den Nachforschungen von Carletta[13]) ist es gelungen, den Schleier von der Person der römischen Geliebten zu lüften. Sie hieß Faustina di Giovanni, war am 25. März 1764 getauft worden, die dritte Tochter eines Agostino di Giovanni und der Angela Carucci. Der Vater war Besitzer der Osteria „Campana" („Campanella") am Theater des Marcellus in der Via di Monte Savello No. 78. Eine ehemals als „Goethekneipe" sich eines Rufes erfreuende Osteria an der Piazza Montanara ist im Jahre 1865 von König Ludwig I. von Bayern durch eine Inschrifttafel ausgezeichnet worden, es ist aber sehr zweifelhaft, ob Goethe jemals in ihr verkehrt hat. Die Gegend — in der unmittelbaren Nähe des Ghetto — war unsauber und von alters her verrufen. Im Jahre 1784 hatte sich Faustina mit Domenico Antonini, einem Trasteveriner, vermählt, war aber nach halbjähriger Ehe schon Witwe geworden.[14]) Nach der sechsten Römischen Elegie scheint sie Mutter eines Knaben gewesen zu sein. Im übrigen mag bei der Ausgestaltung des Liebesidylls neben der Wirklichkeit auch die Dichtung Anteil gehabt haben. König Ludwig drängte in späten Jahren Goethe, ihm zu sagen, „was an dem Faktum sei, weil es in den Gedichten so anmutig erscheint, als wäre

wirklich was Rechtes daran gewesen." „Man bedenkt aber selten, so fügt Goethe hinzu, daß der Poet meistens aus geringen Anlässen was Gutes zu machen weiß." (Gespräch mit Eckermann 8. April 1829.) Als er 1790 abermals italienischen Boden betrat, wachte doch in ihm wieder die Erinnerung an die römische Geliebte auf, und ob der Enttäuschungen, die der zweite Aufenthalt in Venedig ihm damals brachte, schrieb er (in den venezianischen Epigrammen) die Strophen nieder:

Schön ist das Land, doch ach! Faustinen find' ich nicht wieder,
Das ist Italien nicht mehr, das ich mit Schmerzen verließ.





Zur Ortskunde[15]).

Immer ergötzt mich, o Rom, die Beschauung deiner Ruinen,
Deine vergangene Pracht strahlt aus den Trümmern hervor.
Doch dein Volk hier bricht von den alten Mauern den Marmor,
Brennt sich zu niedrigem Zweck Kalk aus dem köstlichen Stein.
Treibt es den Frevel so fort noch drei Jahrhunderte, dann wohl
Bleibt vom Edelsten hier nimmer zurück eine Spur.

Mit diesen Distichen beklagte einst Pius II., der kraftvolle, durch seine humanistische Gelehrsamkeit ausgezeichnete, bekannte Aeneas Sylvius Piccolomini, die Trümmerwelt der ewigen Stadt, die von Jahr zu Jahr sichtbar dem völligen Untergang entgegen zu gehen schien. Und obwohl er im Jahre 1462 eine Bulle zum Schutze der Denkmäler auf dem Capitol ausrufen ließ, schritt das Werk der Zerstörung unaufhaltsam vorwärts. Vermochten sich manche Päpste an der Schönheit des klassischen Altertums noch zu begeistern, die politischen und kriegerischen Ereignisse, deren Schauplatz die Stadt wurde, oft genug aber auch Unkenntnis von der Bedeutung der noch erhaltenen Baudenkmäler und zelotischer Eifer haben den antiken Ruinen und Bauten, die in ihrer urkräftigen Solidität einer Ewigkeit hätten Widerstand leisten können, den Untergang gebracht. Menschlicher Unverstand ist selten so grell wie auf römischem Boden beleuchtet worden. Der durch seine großartige Bautätigkeit bekannte, für die sanitäre Erweiterung der Stadt begeisterte Sixtus V., dessen Andenken in der Via Sistina für alle Zeiten fortleben soll, ein fanatischer Franziskaner, dem antiker Geist ein inhaltsleerer Begriff war, ist ein geschworener Feind der häßlichen Antiquitäten gewesen, die sich seinen großen Plänen in den Weg stellten. Römische Edelleute schickten eine Deputation zu ihm, um ihn zu bitten, dem Zerstörungswerk Einhalt zu gebieten. Damals wurde u. a. das Grab der Cäcilia Metella vor der Wut des Barbaren

gerettet. Kaum konnte sich der Papst entschließen, den Laokoon und den Apoll vom Belvedere an ihrem Standort im Vatikan zu lassen, das Kapitol erklärte er zerstören zu wollen, falls die Römer die heidnischen Bildwerke nicht würden beseitigen lassen. Rom sollte auch in seiner äußeren Erscheinung die Hauptstadt der Christenheit werden. Dreihundert Jahre, nachdem Aeneas Sylvius Piccolomini die warnenden Worte über die Zukunft Roms ausgesprochen hatte, hielt Goethe daselbst seinen Einzug. Wie hatte die antike Stadt seitdem ihr Gesicht verändert — und doch! wie vermochten sich die Freunde des Altertums, Winckelmann und Goethe an ihrer Spitze, noch an dem, was erhalten war, zu begeistern! Und was hat seit jenen Tagen die einsichtsvolle Pflege der Trümmerwelt, was haben glückliche Funde im neunzehnten Jahrhundert dem Erhaltenen noch hinzugefügt!

Für uns gilt es hier in großen Zügen ein Bild von Rom zu Goethes Zeit zu entwerfen. Wie sah das damalige neue Rom aus und was war von dem alten an sprechenden Zeugnissen noch vorhanden? Diese schwierige Frage, für deren Lösung sich verschiedene Möglichkeiten bieten, beantwortet Goethe mit den bekannten Worten: „Es ist ein saures und trauriges Geschäft, das alte Rom aus dem neuen herauszuklauben, aber man muß es denn doch tun, und zuletzt eine unschätzbare Befriedigung hoffen. Man trifft Spuren einer Herrlichkeit und einer Zerstörung, die beide über unsere Begriffe gehen". Vier Städte über- und nebeneinander, das republikanisch-kaiserliche Rom, die Stadt der Christenheit, die Stadt der mittelalterlichen Päpste und die des goldenen Zeitalters der Renaissance, endlich das Rom zu Goethes Tagen: jede dieser Städte macht mit dem Stempel, den ihr die Zeit aufgedrückt hat, mit den Bedürfnissen des damaligen Menschengeschlechts und den Anschauungen der Zeit ihr Recht geltend. Hier zu scheiden und zu sichten, jeder Zeit das Ihrige zu geben, ist Aufgabe der Wissenschaft, die sich seit den letzten Jahrzehnten mit großem Erfolge der Topographie Roms zugewandt hat. Wir haben lediglich zu versuchen, uns in großen Zügen die Stadt aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu vergegenwärtigen, wozu uns vielleicht die am Schlusse dieses Werkes beigefügten Tafeln mehr behilflich sein werden als es erläuternde Worte zu tun vermögen.

Man pflegt von Rom als der „ewigen" Stadt zu sprechen. Aber was ist aus dieser Stadt allein im Laufe der letzten hundert Jahre alles geworden! Wenn wir einen amtlichen Plan aus der heutigen Zeit mit einem der zahlreichen Pläne des achtzehnten Jahrhunderts, so z. B. dem

schönsten aller Stadtpläne, den Giovanni Battista Nolli im Jahre 1748 mit der Widmung an den Kardinal Alessandro Albani veröffentlichte, vergleichen: wie sieht das Stadtbild jetzt so ganz anders aus, wie suchen wir jetzt vergeblich Stätten alter Herrlichkeit und wie staunen wir über die zahllosen Häuserquartiere in und vor der Stadt, über neue Straßen und Plätze, die das Alte verdrängt haben, um dem neuen Leben Platz zu machen. Jetzt wandern wir durch die Kapitale einer Weltmacht, Goethe lebte in der Stadt der Päpste, die damals mehr denn je von dem Ruhme der Vergangenheit zehrte. So verschieden wie diese beiden Städte sind, ist auch der Weg, den wir einschlagen müssen, sie kennen zu lernen. Für das Rom des achtzehnten Jahrhunderts gibt es zwei Möglichkeiten. Die meisten Werke, so auch Volkmanns Buch, geben eine Beschreibung der Stadt und ihrer Sehenswürdigkeiten auf Grund der Regionen-Einteilung, die freilich zur Voraussetzung hat, daß man diese Regionen und ihre Umgrenzung kennt. Die zweite Möglichkeit besteht darin, daß wir einen Gang durch die Stadt machen an der Hand eines der zahlreichen Städteführer, die hauptsächlich für Pilger zum Besuche heiliger Stätten aber auch sonstiger Sehenswürdigkeiten bestimmt waren und den Vorzug haben, daß sie den Fremden schnell und auch praktisch orientieren.

Die Einteilung der Stadt in Regionen ist alt; sie ist aber nicht zu verwechseln mit einer ähnlichen Einteilung, die im Altertum Kaiser Augustus geschaffen hatte; diese war mit ihren Namen längst verschwunden. Die neuere Einteilung in Regionen, wie sie jeder Stadtplan aus früherer Zeit verzeichnet, ist mittelalterlichen Ursprungs und geht in die Mitte des zwölften Jahrhunderts zurück. Ursprünglich hatte man zwölf Regionen, deren Namen lokalen Ursprung besaßen; seit Ende des dreizehnten oder Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, wo Trastevere und die Tiberinsel als selbständiger Bezirk hinzu kamen, gab es dreizehn, seit Sixtus V. durch Hinzufügung des Borgo vierzehn. Jede Region hatte einen Vorstand (Caporione), der in ihr Gerichtsbarkeit besaß, und alle Caporioni wählten einen Prior als ihren Vorsitzenden. Jede besaß ihr Banner und ihr eigenes Wappen; die Namen haben sich bereits im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts als eine feste Bezeichnung gebildet. Den besten Überblick über die einzelnen Regionen und ihre Umgrenzungen gewinnt man aus dem großen Stadtplan von Nolli, den Goethe aus Italien mitbrachte und der jetzt noch im Erdgeschoß des Gartenhauses im Weimarischen Schloßparke aufbewahrt wird. Bei täglichen Wander-

ungen durch die Stadt hat ihn wegen seiner Größe und seines Umfanges — er besteht aus zwei kleineren Übersichtsplänen, zwölf großen Tafeln, die zu einem Ganzen zusammengesetzt werden konnten, und den Indici zu den auf diesen Tafeln verzeichneten Nummern — natürlich niemand mit sich führen können. An seine Stelle traten kleinere Pläne — Goethe hat den von Ignazio Benedetti vom Jahre 1773 benutzt.[16]) Doch ist der Nollische Plan der folgenden Aufzählung zugrunde gelegt, wozu bemerkt sei, daß zur leichteren Orientierung des Lesers, der nur die moderne Stadt und ihren gänzlich umgestalteten Situationsplan kennt, an Stelle der alten die modernen Straßennamen eingesetzt worden sind. In den Fällen, in denen bei der gründlichen Umgestaltung der alten Quartiere in neuerer und neuester Zeit, jene sich nicht ganz verfolgen lassen, ist wenigstens die Richtung angegeben, die die Grenzlinie ehemals gehabt hat.

Ihrer Ausdehnung nach ist die größte aller Regionen:

Die Rione I. di Monti.

Die Hügelstadt im engeren Sinne, den Viminal, Esquilin, einen Teil des Caelius und des Quirinals umfassend, in der Hauptsache also den östlichen Teil der Stadt. Die Grenze nach der Campagna zu bildet die Stadtmauer in ihrer ganzen Ausdehnung von Porta Pia an über Porta San Lorenzo, Porta Maggiore, Porta San Giovanni bis zur geschlossenen Porta Metronia an der Via della Ferracella, etwas südöstlich von San Stefano rotondo. Nach der Stadt zu (nach Südwest, West und Nordost) bilden die Grenzlinie von Porta Metronia aus: die Via Navicella, San Stefano, San Giovanni; dann läuft sie am Colosseum und an der Ostseite des Forums hin, also beide ausschließend, geht durch den Bogen des Septimius Severus hindurch und biegt unmittelbar hinter diesem in die Via Marforio ein, läuft bis an die Ripresa dei Barbari, biegt hier in die Via San Marco ein, führt zum Trajansforum, dies einschließend, bis zur Piazza Magnanapoli, die Via del Quirinale hinauf bis Monte Cavallo und die jetzige Via Venti Settembre (frühere Via di Porta Pia) entlang bis zur Porta Pia.

An die Monti in der Richtung nach Nordost schließt sich an

die Rione II. Trevi.

Der Name reicht bis ins Mittelalter zurück und stammt nicht von der jetzigen Fontana Trevi, sondern ist von den drei Mündungen (trivio) der hierher geführten antiken Acqua Virgo abgeleitet. Nach der Campagna hin ist sie abgeschlossen von dem Stück Stadtmauer zwischen

Porta Pia und Porta Salaria; von hier aus führt die Grenze etwa in der Richtung der jetzigen Via Calabria nach der Via Buoncompagni, an dem Areal der ehemaligen Villa Ludovisi entlang durch Via San Basilio nach der Piazza Barberini, von hier in die Via del Tritone, Via Nazzareno, Via del Bufalo, del Pozetto bis zur Piazza Claudia, dann bis Via Santa Maria in Via, Via delle Muratte hinab zum Corso, diesen hinauf bis an die Einmündung der Via Ripresa de' Barbari, wo sie nach Südosten hin die Grenzlinie der Monti erreicht.

Die Rione III. Colonna.

Sie schließt sich nach Norden und Nordwesten an die Trevi an. Nach der Campagna hin bildet die Grenze die Stadtmauer zwischen Porta Salaria und Porta Pinciana, sie läuft dann von hier die Via di Porta Pinciana entlang, durch die Capo le Case, Via di due Macelli bis zur Piazza di Spagna, biegt am Gebäude der Propaganda in die Via Frattina ein, führt über den Corso nach der Piazza San Lorenzo in Lucina, dann in die Via di Campo Marzo, Uffizio del Vicario, Via della Maddalena bis zum Pantheon, biegt hier in die Via del Seminario ein und in deren Fortsetzung, die Via Caravita, erreicht bei Piazza Sciarra den Corso wieder und trifft hier mit der Grenzlinie der Rione Trevi zusammen. Den Namen trägt sie von der Säule Marc Aurels auf der Piazza Colonna.

Die Rione IV. Campo Marzo.

Der nördliche Teil der Stadt, die Tiefebene am Tiber und der Monte Pincio. Die Umgrenzung bildet die Stadtmauer von Porta Pinciana an bis zur Porta del Popolo und den Punkt, wo sie den Tiber erreicht; sie geht dann den Fluß entlang nicht ganz bis zu Ponte Umberto, dann in der Richtung nach Südost bis zur Via Portoghesi, Via Stelletta und erreicht bei Via Uffizio del Vicario die Grenze der Rione Colonna. Sie hat ihren Namen von dem antiken Marsfelde.

Die Rione V. di Ponte.

Eine der belebtesten ganz Roms. Ihr Name ergibt sich ohne weiteres: von der Piazza di Ponte (jetzt Piazza Sant Angelo) führt über den Ponte Sant Angelo der Weg hinüber zum Borgo. Begrenzt wird sie im Norden und Osten vom Tiber, die Grenzlinie nach Süden bildet der Vicolo della Scimia, der vom Fluß aus nach der Via Giulia führt; dann geht die Grenze durch die Via del Monserrato, Via Cellini, über den jetzigen Corso Vittorio Emanuele hinweg durch die Via di Filippino, Via del Governo Vecchio, den Vicolo del Corallo, über die Piazza Pace,

durch die Via di Tor Mellina (Via della Pace); hier biegt sie in die Via dell' Anima ein, deren Fortsetzung die Piazza Tor Sanguignea bildet, geht dann in nördlicher Richtung an der Piazza San Agostino vorbei, mündet in die Via Pianellari ein, geht durch die Via Portoghesi und erreicht hinter der Via di Monte Brianzo wieder den Tiber.

Die Rione VI. Parione.

Sie umschließt zwei der Hauptplätze Roms, die Piazza Navona und den Campo fiori; auf jener wurde bis zum Jahre 1869 der Markt abgehalten, der seitdem auf den Campo fiori verlegt worden ist. Die Grenzlinie verfolgen wir am besten von der Piazza San Apollinare (Piazza Palomba) aus, von wo sie beinahe in gerader Linie direkt nach Süden nach der Piazza Madama führt, dann durch die Via de' Sediari, über den jetzigen Corso Vittorio Emanuele hinweg, an der Kirche San Andrea della Valle entlang, dann biegt sie in die Via de' Chiavari und in die Via de' Giubbonari ein, führt über den Campo fiori, in die Via de' Capellari, di Via del Pellegrino und erreicht in der Via del Monserrato die Grenze der Rione del Ponte. Die Namen einzelner Straßen sagen uns, daß dieses Quartier hauptsächlich der Sitz der Handwerker war. Die Ableitung des Namens von Apparitores, aus dem Pariones = Stadtdiener, Sbirren, geworden sei, ist nach Gregorovius falsch; er leitet den Namen von den Parietinen, einer „großen Mauer" einer antiken Ruine her.

Die Rione VII. della Regola.

Das Quartier am Tiber; sein monumentalster Bau ist der Palazzo Farnese. Es wird nach der inneren Stadt zu begrenzt von der Rione di Ponte (bis zur Via del Monserrato), der Rione di Parione, dann geht die Grenzlinie von da, wo die Via dei Chiavari in die Via dei Giubbonari einmündet, weiter über die Piazza San Carlo ai Catinari hinweg in die Via del Pianto, biegt nach der Piazza Cenci um und zieht sich nach dem Tiber hin. Der Name wird von Arenula, wie die Region auch genannt wird, abgeleitet wegen der Menge des Sandes (arena), den der Tiber hier am Ufer ablagert.

Die Rione VIII. di San Eustachio.

Von der alten, gleichnamigen Kirche benannt, Sitz der Universität; die größte Kirche ist San Andrea della Valle. Sie wird nach Norden umschlossen von der Rione Campo Marzo, nach Westen von der Rione di Ponte, der Rione di Parione und der Regola, nach Osten durch eine Linie, die in ziemlich gerader Richtung von der Via del Pianto nach der

Via di Tor Argentina führt; dann geht die Grenze über den Corso Vittorio Emanuele hinweg, durch den weiteren Teil der Via di Tor Argen tina, am Pantheon entlang, über die Piazza della Rotonda, in nördlicher Richtung in die Via della Maddalena, an deren Ende sie die Grenzlini eder Rione Campo Marzo erreicht. Das Quartier stellt einen schmalen, von Nord nach Süd sich hinziehenden Streifen dar.

Die Rione IX. della Pigna.

Sie bildet mitten in der Stadt ein nicht ganz regelmäßiges Viereck, begrenzt im Westen von der Rione di San Eustachio, im Norden von der Rione di Colonna (Via del Seminario, Piazza San Ignazio, Via Caravita), im Osten vom Corso und der Piazza Venezia, im Süden von der Via di San Marco, der Via delle botteghe oscure und der Via Florida. Die Hauptkirchen sind das Pantheon, San Ignazio, Santa Maria sopra Minerva, die Gesù-Kirche und San Marco. Der Name stammt vermutlich von einem steineren antiken Pinienapfel, der auf dem Platze bei San Giovanni della Pigna dereinst aufgestellt war.

Die Rione X. Campitelli.

Für den nach Rom kommenden Freund des klassischen Altertums das wichtigste Quartier; es ist der Mittelpunkt der republikanischen und kaiserlichen Stadt und begreift in sich das Capitol, von dem der Name abgeleitet ist, Forum und Palatin und den von hier aus in der Richtung nach Südosten sich erstreckenden Stadtteil: den capitolinischen und palatinischen Berg, sowie einen Teil des Caelius. Begrenzt wird diese Region im Norden von der Pigna, im Osten von den Monti (Via Ripresa dei Barbari, Via Marforio, Ostseite des Forums, durch eine Linie, die weiterhin östlich am Colosseum vorbeigeht, durch die Via San Giovanni, Via San Stefano rotondo, Via Navicella, bei Porta Metronia die Stadtmauer erreichend); im Westen von der Via di Porta San Sebastiano, die am Circus Maximus an der östlichen Seite entlang führende Via dei Cerchi, durch die Via di San Teodoro, durch die vor der kleinen Kirche San Teodoro abbiegende Via di Fienili, die nach Piazza und Via della Consolazione führt; schließlich führt die Grenze über die Piazza Montanara, um Santa Maria in Campitelli herum nach der Via Araceli bis zur Via delle botteghe oscure.

Die Rione XI. Sant Angelo.

Das kleine Quartier am Tiber der Tiberinsel gegenüber; es wird umschlossen von der Rione della Regola und San Eustachio im Westen, della Pigna im Norden und Campitelli im Osten. Von antiken Bau-

denkmälern befinden sich hier der Porticus der Octavia, das Theater des Marcellus und der Circus Flaminius. In dieser Region lag auch das Judenquartier, der ehemalige Ghetto. Den Namen führt sie von der an der Piazza Pescheria gelegenen Kirche San Michele Arcangelo, an deren Stelle jetzt ein Neubau an Stelle der aus dem achten Jahrhundert stammendeu Basilika steht.

Die Rione XII. di Ripa.

Sie nimmt den ganzen südlichen Teil der Stadt ein; sie wird westlich vom Tiber begrenzt, nach der Campagna zu von dem Teile der Stadtmauer, der sich vom Fluß hinüber nach Porta San Paolo bis zur Porta San Sebastiano zieht, östlich von der Rione di Campitelli (Via di Porta San Sebastiano usw., s. o.); bei dem Ponte Fabricio erreicht die Grenzlinie den Tiber. Der Name erklärt sich von selbst aus der Lage am Fluß.

Die Rione XIII. Trastevere.

Das ganze rechte Flußufer, nördlich bis zur Villa Barberini und bis zur Porta di Santo Spirito, einschließlich der Tiberinsel.

Die Rione XIV. Borgo.

Nördlich an die vorige angrenzend, der leoninische Stadtteil mit der Peterskirche, dem Vatikan und der Engelsburg.

Diese im Laufe der Jahrhunderte gewordene, für das ganze römische Verfassungsleben wichtige und früher fast allen Untersuchungen über die Orts- und Altertumskunde zugrunde gelegte Einteilung in Regionen, nach denen auch Volkmann die Sehenswürdigkeiten Roms bespricht, dürfte für den Fremden, der jetzt seine Schritte durch die Quartiere und Straßen lenkt, lediglich antiquarischen Wert besitzen. Niemand fragt heute nach den vierzehn Regionen, der Kirchen und Gallerien, Paläste und Villen besuchen will. Die Regioneneinteilung hat sich überhaupt für einen systematischen Rundgang durch die Stadt niemals als brauchbar, noch weniger als praktisch erwiesen. Schon die bis in das zwölfte Jahrhundert zurückreichenden „Mirabilien", „die Wunderbarkeiten der Stadt Rom", ein von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbende, vielfach überarbeitete Stadtbeschreibung, die mit besonderer Vorliebe dem heidnischen Altertum sich widmet, gibt die Regioneneinteilung als unbrauchbar auf. Volkmanns Buch und ähnliche Reiseführer waren wohl zum Nachschlagen sehr gut, aber als praktischer Führer an Ort und Stelle im Sinne eines modernen Reisebuches leisteten sie wenig Dienste. Eine ganz andere Bedeutung haben dagegen die verhältnismäßig kurz gefaßten Städteführer,

die Guiden, deren Zahl in Italien überhaupt Legion ist, die „Itinerarien", wie sie in Rom besonders zum kirchlichen Gebrauch dem Fremden in die Hand gegeben wurden. Sie machen es sich zur Aufgabe, den Besucher der Stadt in kürzester Zeit zu allen Sehenswürdigkeiten zu führen, in erster Linie zu denen, die als Wallfahrtsstätten in besonderem Rufe standen. Einen derartigen Cicerone hat Philipp Moritz auf seinen Wanderungen durch Rom benutzt, aber wir wissen nicht, ob Goethe sich eines solchen Hilfsmittels bedient hat, da für den, der längere Zeit am Orte war und Gelegenheit hatte, durch eingehendes Studium sich mit den örtlichen Verhältnissen vertraut zu machen, Volkmanns Buch seine Dienste getan hat. Der Fremde, der zu Goethes und schon zu Winckelmanns Zeit Rom besuchte, fand einen solchen praktischen, mit soliden Kenntnissen gearbeiteten Führer vor in dem Büchelchen von Giuseppe Vasi: »Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare per facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma.« Das Buch ist den beiden gloriosen Aposteln Sankt Peter und Paul gewidmet und in Rom im Jahre 1763 erschienen. Es ist für eine ganze Reihe späterer Guiden vorbildlich geworden. Der Verfasser, ein geborner Sizilianer, war ein gründlicher Kenner der römischen Bau- und Kunstdenkmäler und wie wenige zu seiner Zeit geeignet, einen Cicerone durch die Stadt zu schreiben. Von Haus aus war er zum Maler bestimmt und Schüler von dem Historienmaler Sebastiano Conca und dem hauptsächlich als Karikaturenzeichner bekannten Pier Leone Ghezzi; später lernte er als Architekt und wurde Schüler von Filippo Juvara, dem Erbauer der Superga bei Turin. Diese ausgezeichnete Vorbildung führte ihn auf das von ihm mit besonderem Erfolg gepflegte Gebiet der Architekturzeichnung. Da er auch Stecher war, so fand er in der Kupferplatte, wie später sein großer Schüler Giambattista Piranesi, das Mittel, seine Kunst populär zu machen: in den Jahren von 1747 bis 1761 stach er nicht weniger als zweihundertundfünfzig, durch große Treue in der Wiedergabe der Örtlichkeiten sich auszeichnende Ansichten von Rom, die er unter dem Titel »Delle magnificenze di Roma antica e moderna«, mit Text von Giuseppe Bianchini, in zehn Bänden herausgab. Auch sonst ist Vasi als Stecher sehr fleißig gewesen. Außer einer ganzen Reihe von Einzelblättern nach römischen Monumentalbauten veröffentlichte er im Jahre 1760 eine große, aus einer Anzahl von Blättern bestehende Ansicht von Rom vom Janiculus aus, auch einige Antiken, den farnesischen Stier und den glykonischen Herkules hat er gestochen. Seine

schriftstellerische Tätigkeit über Rom hat später sein Sohn Mariano in einem Itinerar fortgesetzt, von dem verschiedene Auflagen erschienen und das noch in den Jahren 1834 und 1838 von Antonio Nibby, Professor an der Sapienza, zu Nutz und Frommen der Pilger und Fremden neubearbeitet worden ist. Vasis Führer kann in der Tat, so populär er auch abgefaßt sein mag, als eine für die Ortskunde Roms sehr tüchtige Arbeit gelten; sie zeichnet sich außerdem dadurch aus, daß der Verfasser von Fall zu Fall auf die Abbildungen in einem den Text des Führers begleitenden Atlas von hundert Tafeln (Nuova raccolta di cento principali vedute antiche e moderne dell' alma città di Roma e delle sue vicinanze disposte secondo il metodo dell' itinerario di Roma) verweist. Daß er, wie es in dem Titel seines Buches heißt, seine Aufgabe, den Fremden durch Rom zu geleiten, in acht Tagen lösen will, dürfen wir kaum buchstäblich nehmen; denn in dieser Zeit die 312 von ihm beschriebenen Kirchen, die 63 Paläste, 19 Villen, die antiken Bauten und hunderterlei anderen Sehenswürdigkeiten kennen zu lernen, dürfte doch auch schon damals dem normalen Menschen, der mit Genuß und Verständnis sehen wollte, etwas zuviel geworden sein. Doch weiß Vasi seine Aufgabe sehr geschickt anzufassen. Indem er auf die hergebrachte Führung nach Regionen verzichtet, weil er seinen Giro nicht unterbrechen, sondern in einer regelrechten Aufeinanderfolge der einzelnen Punkte, wie sie gerade am Wege lagen, vollenden will, gibt er die denkbar einfachste Methode an, das damalige Rom kennen zu lernen. Er beginnt seine Wanderung da, wo das alte Rom dem Fremdling bis zur Erbauung der Eisenbahn zuerst greifbar entgegentrat: bei Ponte Molle. Am ersten Tage gelangt er nun durch die Via Flaminia, von wo aus er auch der Villa Papa Giulio einen Besuch abstattet, zur Porta del Popolo, wandert dann über Piazza San Lorenzo in Lucina den Corso hinauf bis zur Piazza Colonna, biegt hier ab nach Monte Citorio zur Curia Innocentiana (Fontanas Palast für die päpstlichen Gerichtshöfe, jetzt Parlamentsgebäude) und gelangt durch die Via Colonna zurück nach dem Corso, bis zur Piazza Venezia. Von hier aus besucht er die Gesùkirche und Santa Maria in Araceli, das Capitol, steigt auf das Forum Romanum hinab, wandert nach dem Colosseum und zum Constantinsbogen, besucht an der Via San Giovanni San Clemente und Quattro Coronati, sowie die etwas abseits gelegenen Kirchen San Stefano rotondo, Santa Maria in Domnica und San Giovanni e Paolo, di Villa Mattei, gelangt von hier aus, vermutlich durch die Via Ferratella, nach dem Lateran, von hier weiter nach

dem Amfiteatro Castrense und schließt den ersten Tag mit dem Besuche von Santa Croce in Gerusalemme. Am zweiten Tage beginnt die Führung bei der Porta Maggiore, sie schließt sich also unmittelbar an die Wanderung am ersten Tage an. Nach der Besichtigung des sog. Tempels der Minerva medica und der Trophäen des Marius, die damals noch in dem Wasserkastell auf der jetzigen Piazza Vittorio Emanuele standen (sie wurden später auf der Ballustrade des Capitols neben den beiden Dioskuren angebracht) wird der Fremde durch die jetzige Via Carlo Alberto nach Santa Maria Maggiore geführt, von hier nach San Prassede, San Martino ai Monti und nach San Pietro in Vincoli, dann zurück nach der Piazza d'Esquilino, von wo aus San Pudenziana besucht wird; dann führt der Weg hinüber in den Bereich des jetzigen Zentralbahnhofs, zur Piazza Termini, zu den Diokletiansthermen und Santa Maria degli Angeli, dann weiter nach der Via di Porta Pia (Via Venti Settembre) zur Porta Pia, durch diese hindurch bis hinaus nach San Agnese und San Costanza, dann zurück nach Piazza Barberini, Piazza Capuccini, an die Porta Salara, von wo aus die Villa Albani besucht wird, dann zurück zur Villa Ludovisi, nach San Isidoro, auf den Monte Pincio, wo Santa Trinità dei Monti und die Villa Medici besucht werden, zur Porta Pinciana und zur Villa Borghese. Verfolgt man diesen Gang auf dem Stadtplan, so hat Vasi — aus welchem Grunde, ist nicht recht ersichtlich — augenscheinlich mehrere Umwege gemacht. Denn er hätte die Villa Albani von Porta Pia aus besuchen und dann erst zur Piazza Barberini gehen müssen. Vielleicht war aber das, was vor der Mauer lag, nicht mit in der offiziellen Führung inbegriffen, da allein der Weg hinaus nach San Agnese eine geraume Zeit in Anspruch nimmt. Am dritten Tage befinden wir uns wieder auf unserem Ausgangspunkte, der Piazza del Popolo. Wir lenken unsere Schritte jetzt durch die linke von Piazza del Popolo abzweigende Seitenstraße, die Via del Babuino nach der Piazza di Spagna, dann an der Propaganda vorüber nach San Andrea delle Fratte, überschreiten dann die Via del Tritone und gelangen zur Fontana Trevi, wandern von hier aus zum Quirinal, dessen Garten besucht wird, dann hinüber zum Palazzo Rospigliosi, zu Villa und Casino Aldobrandini (an der jetzigen Via Nazionale), nach Torre delle Milizie, zum Trajansforum, nun wieder in nördlicher Richtung nach Palazzo Colonna, dessen schöner Garten ebenfalls besucht wird, nach Santi Apostoli und den gegenüber an der Piazza Santi Apostoli liegenden Palazzo Odescalchi; von hier aus geht die Führung nach Palazzo

Venezia, nach der Kirche von San Marco und nun direkt nach Osten durch die jetzige Via di Panisperna nach Porta di San Lorenzo und die Kirche San Lorenzo fuori le mura. Von hier kann der Rundgang nicht mehr fortgesetzt werden. Am vierten Tage finden wir uns wieder auf der Piazza del Popolo ein, um nun die dritte der drei Hauptstraßen, die Ripetta einzuschlagen. Wir gelangen zunächst zum Mausoleum des Augustus, dessen Unterbau jetzt dem Teatro Umberto dient, dann biegen wir seitlich nach dem Palazzo Borghese ab, gelangen auf unserem weiteren Wege dann nach dem Pantheon, nach Santa Maria sopra Minerva, nach Santa Chiara, dann nach San Eustachio, zur Sapienza, von hier in nördlicher Richtung nach Palazzo Madama und San Agostino, nach San Apollinare, weiter nach Westen die Via dei Coronari entlang nach San Salvatore in Lauro. Nach dem Besuch einiger Kirchen, deren hauptsächlichste Santa Maria della Pace und Santa Maria dell' Anima sind, werden wir nach der Piazza Navona geführt, besuchen San Agnese und den auf der Piazza Navona liegenden Palazzo Doria-Pamfili, um schließlich bei Palazzo Massimi alle colonne den jetzigen Corso Vittorio Emanuele, die ehemalige Via della Valle, zu erreichen. Nicht weit entfernt von dem Ziele des vierten Tages beginnt der Giro am fünften Tage: bei San Andrea della Valle. Von hier aus werden wir in südöstlicher Richtung nach Palazzo Mattei geführt, nach Santa Maria in Campitelli und nach dem gleichnamigen Platz, dann weiter nach dem Theater des Marcellus und zur Piazza Montanara, nach Piazza della Consolazione, an dem Janusbogen vorbei an den westlichen Abhang des Palatin zu der kleinen Rundkirche San Teodoro. Nun erst gelangen wir zum Circus Maximus, sodann auf den Palatin, wo die Ruinen der Kaiserpaläste besichtigt werden — Vasi versetzt hierher irrtümlicherweise das goldene Haus und den Koloß des Nero, die wir am Colosseum zu suchen haben — und nach San Gregorio Magno. Von hier aus werden wir nach der Via Appia geführt und zu den Stätten, an denen uns die ältesten Christengemeinden zum ersten Male entgegentreten: nach San Nereo ed Achilleo — hierbei wird den Thermen des Caracalla ein Besuch abgestattet — San Sisto, San Cesareo, Porta Latina und Porta San Sebastiano, nach dem Kirchlein Domine quo vadis, San Sebastiano vor den Mauern, zu den Callixtuskatakomben, und die Via Appia hinaus bis zum Grab der Cecilia Metella. An dieser Stelle wird ein Abstecher gemacht hinüber nach dem Circus des Maxentius (von Vasi für den Circus des Caracalla gehalten), sowie nach dem Hain der Egeria und

dem unter dem Namen San Urbano bekannten römischen Grab; dann geht es zurück auf die Via Appia und quer durch die Campagna nach Tre Fontane auf die Via Ostiense zu San Paolo fuori le mura, zur Cestius-pyramide und Porta di San Paolo auf den Aventin, und zwar in östlicher Richtung auf der Via di San Prisca. Nach dem Besuche der verschiedenen hier gelegenen Kirchen führt der Weg wieder hinab auf die Via della Marmorata nach dem Monte Testaccio; wir schreiten nun durch den Arco di San Lazzaro hindurch nach Santa Maria in Cosmedin und zur Piazza Bocca della Verità, bei der der Ponte rotto über den Tiber führt. Den Schluß dieser Tageswanderung bildet der Besuch der Tiberinsel. Der sechste Tag ist Trastevere gewidmet. Die erste Kirche von Bedeutung, die wir betreten, ist Santa Cecilia, dann wenden wir uns zum Flusse, gelangen zum Porto di Ripa grande (dem Aventin gegenüber) und zur Porta Portese; von hier aus wieder in nördlicher Richtung nach San Francesco a Ripa und schließlich nach Santa Maria in Trastevere; dann führt der Weg wieder an den Tiber bis Ponte Sisto, nach Porta Settimiana, den Gianicolo in die Höhe nach San Pietro in Montorio und zur Aqua Paola. Sodann führt der Weg zur Porta San Pancrazio und nach dem Besuche von Villa Corsini und Villa Doria Pamfili lenken wir die Schritte wieder bergabwärts am Bosco degli Arcadi vorbei hinab zur Lungara. Hier werden Palazzo Corsini und Villa Farnesina besichtigt, dann wandern wir die Lungara, am Palazzo Salviati vorbei, hinunter bis zur Porta di Santo Spirito, von wo aus wir uns wieder zurück, in südlicher Richtung, nach San Onofrio wenden, um den Rundgang mit dem Besuche der Villa Lante zu beschließen. Den siebenten Tag befinden wir uns wieder auf dem jenseitigen Tiberufer und zwar beginnt der Rundgang bei Ponte Sisto. In nordöstlicher Richtung führt der Weg nach dem Monte di Pietà, nach San Carlo ai Catinari, dann durch die Via dei Giubbonari, am Palazzo Pio vorbei, nach dem Campo del Fiore, von hier zur Cancellaria und nach San Lorenzo e Damaso, dann wieder zurück nach Piazza und Palazzo Farnese. Dann wird Palazzo Spada besucht, von wo aus wir zur Via Giulia uns wenden, diese hinauf wandern, um schließlich in der Nähe von Ponte Sant Angelo, bei den bei niedrigem Wasserstande im Flusse erkennbaren Pfeilerresten des antiken Pons Triumphalis zu endigen. Der achte Tag schließlich ist dem Besuche der Borgo gewidmet, dessen Hauptpunkte durch die Engelsburg, Peterskirche und den Vatikan bezeichnet werden. Nach dem Besuche dieser für den Pilger größten und wichtigsten Sehenswürdig-

keiten schreiten wir durch die Porta San Angelika und schließen die ganze lange Wanderung durch das antike, mittelalterliche und neue Rom mit dem Besuche der Villa Madama auf dem Monte Mario. Geht der Wanderer noch eine Strecke Weges weiter am Tiber entlang, so gelangt er bald nach Ponte Molle, dem Ausgangspunkt des Giro am ersten Tage.

Bei der vorstehenden Aufzählung der Hauptsehenswürdigkeiten Roms haben wir nur die Hauptpunkte hervorgehoben. Der Plan des Giro ist in jeder Hinsicht wohl durchdacht und, wenn vielleicht auch nicht in der angegebenen Zeit — bei jedem Besucher Roms hängt ja der Besuch der berühmten Stätten von der Dauer seines Aufenthaltes ab — in Wirklichkeit gut durchzuführen. Vasi hat seinem Büchelchen noch eine „Digressione" angehängt, in der die nähere und weitere Umgebung der Stadt kurz beschrieben wird: Ponte Nomentano („Lamentano") vor Porta Pia, Tivoli, Palestrina, Tusculum, Grotta Ferrata, Marino, Velletri, Albano, Castel Gandolfo, Nemi, Genzano, Civita Lavinia, Nettuno, Ostia, Porto Romano (das jetzige Porto, der von Kaiser Trajan angelegte Hafen).

Für den Leser, der Rom nicht aus eigener Anschauung kennt, bedeuten die Namen sehr vieler Sehenswürdigkeiten, die man bei dem vorstehend verzeichneten Giro besuchte und kennen lernte, einen leeren Klang. Und auch der moderne Reisende, sei er Kunst- oder Altertumsfreund oder Forscher, der die Straßen der ewigen Stadt durchwandert hat, um den Spuren der zweitausendjährigen Vergangenheit nachzugehen, muß aus dem Bilde, das er jetzt in sich aufgenommen hat, vieles herausstreichen und vieles ganz anders sich vorstellen, wenn er einen Begriff von dem Rom erhalten will, wie es Goethe vorgefunden hat. Ein wichtiges Hilfsmittel bietet sich für einzelne Fälle, wenn wir die Abbildungen zu Rate ziehen, die bildlichen Darstellungen, die im achtzehnten Jahrhundert nicht nur die Trümmerwelt in ihrem damaligen Zustande, sondern auch die Straßen und Plätze, wie sie etwa um die Mitte des Jahrhunderts waren, wiedergeben. Solche bildlichen Quellen sind beinahe zahllos. Bald als Illustrationen zu den Reiseführern bestimmt, wie das Werk von Vasi, bald als selbständige Kunstblätter, die der Pilger und Reisende zur Erinnerung an Rom mit in die Heimat nahm, oder auch als Prachtwerke, die den Glanz der ganzen römischen Welt in prachtvollen Kupfern in aller Herren Länder verbreiteten und zum Besuch dieser Herrlichkeiten einluden, gewähren sie uns bei vorsichtiger Benutzung einen Einblick in

die Ortskunde, für den wir gar nicht dankbar genug sein können. Unter den zahlreichen Kupferstechern, die ihren Lebensberuf in solchen Arbeiten gefunden haben, steht der Name von Giovanni Battista Piranesi nicht nur obenan, sondern er ist zu einer Weltberühmtheit geworden, dessen Ruf, da seine Stiche in modernen Abzügen von den alten Platten von der Calcografia Romana jetzt noch in den Handel gebracht werden, auch unsere Zeit wieder erfüllt, obwohl seine Werke jetzt weniger als topographische Zeugnisse als um ihrer ungemein hohen malerischen Wirkung willen geschätzt werden.

Piranesi (geb. 1720, gest. 1778) stammte aus Venedig, kam 1738 nach Rom und wurde als Kupferstecher Schüler von Vasi[17]). Er ist der klassische Schilderer der imposanten Größe und überwältigenden Wirkung der antiken Ruinenwelt geworden, und Rom hätte ihn zum Ehrenbürger ernennen müssen, wenn es seine Verdienste um den Ruhm der Stadt in angemessener Weise hätte ehren wollen. Deshalb sagt auch schon Melchiore Missirini in seiner Geschichte der Akademie von San Luca, wenn Rom ihm ein Standbild von Gold errichten würde, würde es sich nicht genügend für die Wohltaten dankbar zeigen, die er dadurch erwiesen hat, daß er das Licht seiner Größe unter allen Völkern der Erde verbreitet und die fernsten Völkerschaften zu sich eingeladen habe, um hier ihr Wissen und ihre Reichtümer zu ergießen. Das Rom, wie es um die Mitte des Jahrhunderts und zur Zeit Winckelmanns ausgesehen hat, läßt sich nicht besser als durch seine meist durch das größte Folioformat ausgezeichneten, in der technischen Ausführung der Radierung vollendeten Blätter illustrieren. Das Bild, das wir auf diese Weise gewinnen, entspricht aber auch beinahe in allen wesentlichen Einzelheiten der Zeit Goethes, denn seit Piranesis Tod waren erst zehn Jahre vergangen, die in der seit etwa einem Jahrhundert als ein fester Typus überlieferten Erscheinung der Stadt nur geringfügige Änderungen hervorgebracht hatten. Von seinen zahlreichen Werken, die sich auch auf die Trümmerwelt der Umgebung von Rom, auf Unteritalien, auf antike Inschriften usw. erstrecken, kommen für uns vorzugsweise die beiden Werke in Betracht: »Vedute di Roma«, zwei Bände mit 137 Blättern, 1748 erschienen, und die »Antichità Romane«, vier Bände mit 218 Blättern, in der ersten 1756 in Rom erschienenen Ausgabe; die zweite von seinem Sohn Francesco besorgte Auflage enthält 224 Blätter. Als Supplementband kamen die besterhaltenen Tempel von Rom und Umgebung in weiteren 46 Blättern hinzu. Aus ihnen allen heraus spricht die begeisterte Freude des Künstlers

an der malerischen Erscheinung der Ruinen und Baudenkmäler. Deshalb sind die Blätter auch fast alle auf den malerischen Effekt, auf das Bildmäßige hin gearbeitet, eine noch nie dagewesene und in diesem Umfange nie wieder erreichte künstlerische Verherrlichung der grandiosen Wirkung der Architektur alter und neuer Zeit, mit besonderer Bevorzugung interessanter zauberhafter Beleuchtungseffekte in der Verteilung von Licht und Schatten, die dem Künstler den Namen des „Rembrandt der antiken Ruinen" eingetragen haben. Auch an reizvoller Staffage fehlt es den Szenerien nicht: Menschen, die an die Figuren von Jacques Callot erinnern, Tiere, Wagen, Reiter heben die Darstellungen aus dem Gebiete des rein Architektonischen mit großem Glück und malerischem Geschick heraus, die Szenerie zu einem lebensvollen Bilde gestaltend. Bei dieser malerischen Franchezza liegt freilich die Frage sehr nahe, inwieweit das topographische Bild, das Piranesi in seinen Hunderten von Blättern von dem damaligen Rom überliefert hat, der Wirklichkeit entsprochen hat. Der Winckelmann nahestehende gelehrte Leibarzt und sächsische Ministerresident Augusts III. in Rom, Bianconi, machte ihm den Vorwurf, daß der Effekt hauptsächlich von den Fremden empfunden würde, „denn wer am Orte lebe, habe nicht immer finden können, daß dieser Reiz der Wahrheit entsprach, obwohl auch uns eine so schöne Untreue unendlich gefiel." Kritischer noch äußert sich Goethe, der von einem seiner Spaziergänge erzählt: „Die Pyramide des Cestius ward für diesmal mit den Augen von außen begrüßt, und die Trümmer der Antoninischen und Caracallischen Bäder, von denen uns Piranesi so manches Effektreiche vorgefabelt, konnten auch dem malerisch gewöhnten Auge in der Gegenwart kaum einige Zufriedenheit geben." Es ist merkwürdig, daß gerade er, dem damals die Größe in einem Kunstwerk die erste Forderung war, dieser Größe, die Piranesi in so genialen Zügen überliefert hat, so wenig nachempfinden konnte. Er ist sogar geneigt, den römischen Ansichten des Holländers Herman van Swanevelt (1600—1655), eines Schülers oder Nachahmers von Claude Lorrain, den Vorzug zu geben. Es ist kaum verständlich, wie diese harmlosen Oktavblättchen (den »Diverses vues de Rome«, zwei Reihen von Radierungen, jede zu dreizehn Blatt), die für die örtliche Kenntnis der Stadt ohne jede Bedeutung sind, weil sie nur Unwesentliches und auch dieses nur in einer für das Gegenständliche meist charakterlosen Auffassung zur Darstellung bringen, Piranesi gegenüber ihm zu „anmutigen Trägern des lebendig Gegenwärtigen" werden konnten. Es soll nicht geleugnet werden, daß

manche der von Piranesi radierten Monumentalbauten des Altertums über die Natur hinaus eine Steigerung ins Gewaltige erfahren haben; ebenso dehnen sich mitunter seine Plätze und gewisse Gebäudegruppen in ihrem Umfang und der natürlichen Perspektive über die Wirklichkeit aus. Auch liebt er, oft den Vordergrund durch archäologische und architektonische Zutaten phantastisch auszugestalten, um dem Blatte eine mehr bildmäßige Wirkung zu geben — alles Tatsachen, die man bei der wissenschaftlichen Beurteilung seiner Kunst als topographisches Hilfsmittel gewissenhaft in Rechnung stellen muß. Und doch ist es einer der berufensten Topographen vom alten Rom, Henri Jordan gewesen, der Piranesi nachrühmt, daß namentlich seine beiden Werke die »Antichità« und der »Campo Marzo« den Wert epochemachender und für alle Zeiten unentbehrlicher Arbeiten besitzen, wobei er hinzufügt, daß der oft wiederholten Behauptung, daß die Brauchbarkeit derselben wegen der willkürlichen Ausschmückung des Erhaltenen sehr zweifelhaft sei, entschieden widersprochen werden müsse. Die Piranesischen Kupfer sind übrigens vielfach in kleineren Formaten nachgestochen worden. In den von Christian Traugott Weinlig, kurfürstlich sächsischem Oberbauamts-Zahlmeister in Dresden, herausgegebenen „Briefen über Rom" (Dresden 1782—1787) sind alle Tafeln nach Piranesi von einem gewissen Friedrich gestochen; der Text gibt vielfach sehr interessante Erläuterungen dazu, die für die erläuternden Bemerkungen zu unseren Tafeln teilweise benutzt worden sind.

Piranesis Sohn Francesco (geb. 1756 in Rom, gest. 1810) hat das Lebenswerk seines Vaters fortgesetzt; er war nebenbei auch Kunsthändler. Unter den Stürmen der Revolution flüchtete er nach Neapel, wo er gefangen genommen wurde, aber durch Napoleons Vermittelung freikam. Er siedelte nun, dessen Einladung folgend, nach Paris über. Napoleon wandte ihm seine besondere Gunst zu, schenkte ihm ein geräumiges Lokal als Künstlerwerkstatt und stellte ihm einen der unteren Säle des Palais Royal zum Verkauf seiner Waren zur Verfügung. Eine Gesamtpublikation des Werkes über die Altertümer ist trotz der Unterstützung des Kaisers nicht vollendet worden. Nach des Künstlers Tode wollte man sogar sein Etablissement auf Kosten des Staates für die Summe von dreihunderttausend Franken ankaufen und seinen Erben eine jährliche Pension von zwölftausend Franken gewähren, doch wurde die Ausführung dieses Beschlusses durch den Sturz Napoleons verhindert. Das Kupferwerk ging dann in den Besitz der Gebrüder Firmin Didot

über; es besteht aus mehr als zweitausend Kupfertafeln, deren Stich mehr als eine Million Franken gekostet hat. Die Pariser Gesamtausgabe der Werke umfaßt neunundzwanzig Foliobände.

Aber trotz aller dieser Hilfsmittel ist es für uns moderne Menschen nicht leicht, uns von dem Bilde, das Rom zur Zeit Goethes bot, eine Vorstellung zu machen, weil die moderne Großstadt mit ihren Bauten und Anlagen das Alte zu sehr überwuchert hat. Der Dichter selbst würde, könnte er jetzt noch einmal durch die Kapitale Italiens wandern, die Stadt von ehedem an sehr vielen ihrer historischen Stätten nicht wiedererkennen, und wer sie selbst von modernen Reisenden in größeren Zeitabständen besucht hat, empfindet die Wahrheit der Worte des Dichters, daß es dem Betrachter von Anfang an schwer werde zu entwickeln „wie Rom auf Rom folgt, und nicht allein das neue auf das alte, sondern die verschiedenen Epochen des alten und neuen selbst aufeinander!" Ein ereignisvolles Jahrhundert trennt uns von dem päpstlichen Rom zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts — ereignisvoll für die Geschichte Roms und für die Geschichte der Wissenschaft, in deren Mittelpunkt es steht. Unter dem Einfluß wichtiger Funde und Entdeckungen und einer tieferen und geklärteren Erkenntnis von dem Wesen und der Bedeutung der alten und der neuen römischen Welt ist das Verständnis für die vergangenen Zeiten erweitert und man darf wohl sagen zum Gemeingut der gebildeten Welt geworden. An der Hand der inzwischen gefundenen, lebendigen Schätze einer großen Kunstwelt rufen wir uns den Wechsel und die Aufeinanderfolge großer vergangener Zeiten ins Gedächtnis zurück und freuen uns an dem, was durch die Gunst des Schicksals erhalten wurde. An den Trümmern aber beklagen wir, was zugrunde gegangen ist und rechten mit dem Barbarismus der Geschlechter, die dies verschuldet haben. Freud und Leid berühren sich hier wie selten aufs engste. Viele rechten aber auch mit der Gegenwart, und die Neugestaltung der örtlichen Verhältnisse, der die Stadt sich seit dem Jahre 1870 unterwerfen mußte, ist als eine Vernichtung empfunden worden, über die namentlich und begreiflicherweise Deutsche bittere Klage geführt haben. So sehr man im Interesse Roms, seines poetischen Zaubers und seiner zu andachtsvoller Stimmung begeisternden Schönheiten diesen Wandel beklagen muß, so muß man sich auch hüten, dem gegenwärtigen Geschlechte Vorwürfe zu machen, die nur einzelne Spekulanten betreffen, denn der moderne Italiener hat für Rom mehr getan als je ein früheres Geschlecht. Daß Rom Großstadt im modernen Sinne werden würde, Großstadt mit all

den Anforderungen und Bedürfnissen der Hauptstadt einer europäischen Macht, war politisch wie entwicklungsgeschichtlich nicht mehr zu verhindern. Ein Stillstand wie in päpstlicher Zeit wäre undenkbar, denn sonst würde sich, abgesehen von vielen anderen Gründen, das junge Königreich seiner Kulturmission nicht bewußt geworden sein. Und wenn bedauerlicherweise sich dieses Stadtbild innerhalb und außerhalb der Mauern auf Kosten der Naturschönheit und des patriarchalisch gemütvollen Charakters der Vergangenheit geändert hat, so darf man nicht vergessen, daß auch andere Städte ein gleiches Schicksal erreicht hat und daß eigentlich in Rom jedes Geschlecht, will es sich seinen Bedürfnissen gemäß einrichten, historische Taktlosigkeiten im Sinne einer friedlichen Zerstörung begehen muß, weil der ganze Boden auf Schritt und Tritt eine einzige, seit Jahrhunderten geweihte Stätte historischer Reminiszenzen ist. Vergessen wir endlich auch den Gewinn nicht, den dieser alte ehrwürdige Boden bei dieser Gelegenheit der Wissenschaft gespendet hat: es ist erstaunlich, wie unsere Kenntnisse von Rom nach allen Seiten hin im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts gewachsen sind, und mit Genugtuung darf man es begrüßen, mit welcher Liebe und Begeisterung auch das moderne Italien im Wettbewerb mit anderen Völkern sich in den Dienst der Geschichte und Erforschung von Rom gestellt hat.

Die vorstehenden Erwägungen drängen sich dem auf, der versuchen will, in Goethes Sinne ein „Mitgenosse der großen Ratschläge des Schicksals" der ewigen Stadt zu werden. Aber nur in großen Zügen soll dieses Schicksal, das im Laufe des verflossenen Jahrhunderts aus dem alten ein neues Rom gestaltet hat, und nur an der Hand bezeichnender Einzelheiten hier erzählt werden: denn die Ortskunde von Rom ist eine Wissenschaft für sich und selbst über einzelne Kapitel lassen sich Bücher schreiben.

Die Grenzen Roms sind im wesentlichen bedingt durch den Mauerzug, mit dem Kaiser Aurelian die Stadt gegen die Einfälle der Barbaren umgeben ließ. Bei ihrer Anlage war darauf Bedacht genommen worden, daß sie einen möglichst großen Raum umschließen mußte. Soweit es möglich war und soweit es die Bodengestaltung erlaubte, war es die alte Stadt der vierzehn Regionen. Ausgeschlossen blieben von der vierzehnten Region das vatikanische Gebiet und die Strecke bis zum Almo. Innerhalb dieses Mauerringes schließen oder schlossen sich an die innere Stadt im Norden, Osten und Süden, teilweise auch im Westen große

und herrliche Gartenanlagen an mit Baumgruppen und malerischen Durchblicken, mit ihrer Stille und Großzügigkeit der Anlage, in der in überraschender Weise die Natur der Kunst maßvoll untertan gemacht worden war und in seltener Harmonie architektonischen Zwecken diente. Wer sie noch alle gekannt hat, wer die majestätischen Piniengruppen, die zierlichen Zypressen, das dunkle Grün der Lorbeern und die immergrünen Eichen, unter ihnen als Zeugen aus der Vergangenheit alte Statuen und Reliefs abseits von der Stadt noch bewundert hat, dem wird dieser Eindruck für sein ganzes Leben unvergeßlich bleiben. Ein großer und man möchte sagen der schönste Teil dieser Anlagen ist leider vernichtet worden: das etwa 300000 Quadratmeter umfassende Areal der Villa Ludovisi ist in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts parzelliert worden und seitdem mit Straßen und einförmigen Häusergruppen besetzt. Das gleiche Schicksal hat die Villa Massimi am Lateran betroffen: das Verhängnis war in beiden Fällen nicht aufzuhalten, da an dem Verfügunsrecht der Besitzer nichts zu ändern war. Daneben sind noch zahlreiche neue Bezirke im Interesse der Stadterweiterung, namentlich in der Nähe des Bahnhofes, auf dem Esquilin und von hier südlich bis zum Lateran, südwestlich vom Aventin, zwischen diesem und dem Tiber, im Norden von der Engelsburg, zwischen dem Tiber und dem Vatikan (auf den sog. Prati di Castello) geschaffen worden. Viel ist hier von dem Nimbus und dem poetischen Reiz, der das ehemalige Rom umkleidete, unwiederbringlich verloren gegangen, und man versteht wohl ältere Leute, wenn sie Rom nicht wieder aufsuchen wollen, weil sie die Vernichtung dieser natürlichen Schönheiten nicht mit eigenen Augen sehen wollen. Niemand würde mehr als Goethe von dem modernen Rom enttäuscht sein.

Aber auch die alte Stadt, die Welt der Trümmer und das päpstliche Rom, wie es namentlich im siebzehnten Jahrhundert geworden war, hat im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts an einzelnen Punkten eine gründliche Neugestaltung erfahren. Das gilt wohl am meisten von dem Forum Romanum, von dem man früher sagte, es befände sich in einem ähnlichen Zustande, in dem es Aeneas fand, als er den armen Euander besuchte:

> Talibus inter se dictis ad tecta subibant
> Pauperis Euandri: passimque armenta videbant
> Romanoque foro et lautis mugire Carinis.

Piranesis Kupfer zeigen uns diesen Zustand, an dem historischer Sinn für die Vergangenheit und das antiquarisch-gelehrte Zeitalter noch nicht

die Hand angelegt haben. Goethe, der, was ungemein bezeichnend ist, das Forum nie mit diesem Namen, sondern nur als Campo vaccino nennt, hätte als Stimmungs- und Phantasiemensch sich ganz gewiß mit den Ausgrabungen nicht befreundet, denn in der Studie über Winckelmann zitiert er die Auffassung von Wilhelm von Humboldt über solche der Wissenschaft dienende Umgestaltungen, die ihm zuwider waren: „Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Altertum uns erscheinen. Es geht damit wie wenigstens mir und einem Freunde mit den Ruinen; wir haben immer einen Ärger, wenn man eine halbversunkene ausgräbt; es kann höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie sein. . . . Nur wenn in Rom eine so göttliche Anarchie und um Rom eine so himmlische Wüstenei ist, bleibt für die Schatten Platz, deren einer mehr wert ist als dies ganze Geschlecht." Und wer wollte von uns, die wir die Bedeutung der Ausgrabungen und die Erfolge der modernen Wissenschaft freudig anerkennen, leugnen, daß über dem Campo vaccino von ehedem nicht eine, wenn auch stark melancholische, an den Wandel alles Irdischen mahnende, so doch auf Herz und Gemüt tief einwirkende, feierliche Stimmung gelegen haben muß?

Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum beginnen erst mit dem neunzehnten Jahrhundert. Zunächst wurde am Fuße des Kapitols unter Leitung von Carlo Fea der Bogen des Septimius Severus vom Schutte befreit und mit einer Mauer umgeben (1803), dann wurde unter der französischen Regierung der Abhang des Clivus Capitolinus mit einem Teil des Tabulariums und den nur im oberen Drittel sichtbaren Säulen des Vespasiantempels (damals für den Tempel des Jupiter tonans gehalten) bloßgelegt; ferner wurde der Concordientempel von modernen Anbauten befreit, der Portikus des Faustinatempels ausgegraben, wobei man auf das Pflaster der Via sacra stieß; 1813 wurden die mittelalterlichen Türme und die niedrigen Häuser in der Nähe der Phokassäule abgetragen und deren Fußgestell aufgedeckt. Von den Hallen der Basilika des Constantin wurde der Schutt beseitigt, das an den Titusbogen angrenzende Olivetanerkloster und einige daselbst befindliche Magazine wurden niedergelegt, wodurch der Titusbogen freier wurde, der dann, als man 1822 die an ihn sich anlehnenden Mauern beseitigte, restauriert werden mußte, da er den Halt verlor. 1835 und 1848 wurde unter Caninas Leitung die Basilika Julia entdeckt. Seit 1871 wurden die Ausgrabungen, teilweise dadurch, daß man die Häuserreihe von San Adriano

bis San Lorenzo in Miranda niederlegte, in großem Maßstab und mit ebenso großem Erfolge fortgesetzt, so daß wenigstens ein großer Teil des alten Forums zurzeit vom Schutt, den Jahrhunderte aufgehäuft haben, befreit ist und die Wissenschaft diese eine der denkwürdigsten Stätten der Weltgeschichte erforschen konnte. Auch für das Colosseum wurde gesorgt: die die Arkaden bedeckende Erde wurde beseitigt, so daß das alte Niveau wiederhergestellt wurde, außerdem erhielt die Nordwestseite zur Sicherung große Strebemauern; der Hadrianische Doppeltempel der Venus und Roma ward freigelegt; 1812—1814 wurde das Forum Trajans, von dem nur der Teil unmittelbar an der Säule dem Auge sichtbar war, durch die französische Regierung aufgedeckt; der sog. Tempel der Vesta und der der Fortuna virilis wurden vom Tiberschlamm befreit; 1825 folgte die Ausgrabung des Circus des Maxentius. Dann wurden der Tempel des Mars ultor, Drususbogen und Cestiuspyramide von Schutt und modernen Anbauten gereinigt, Porta maggiore wurde von den Anbauten aus der Zeit des Kaisers Honorius befreit, wobei das Grabmal des Eurysakes zum Vorschein kam. Auch auf dem Palatin, in den von Papst Paul III. Farnese angelegten farnesischen Gärten (Orti Farnesiani) wurden die hauptsächlichsten Ausgrabungen, die uns einen Einblick in diesen Teil des kaiserlichen Roms gewähren, erst im neunzehnten Jahrhundert veranstaltet, und zwar 1861, wo Napoleon III., der die Gärten von König Franz II. erworben hatte, von Pietro Rosa nachgraben ließ und nach 1870 unter der italienischen Regierung, nachdem diese das Areal von den Franzosen an sich gebracht hatte. Zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurde geklagt, daß die verwachsenen Gebüsche in den vernachlässigten Gartenanlagen an die Zeiten erinnerten, wo der Palatin — genau wie das Forum romanum — lange vor Erbauung der Stadt von Hirten bewohnt wurde. Goethe ging „auf den Ruinen des Neronischen Palastes durch frisch aufgehäufelte Artischockenländer" hindurch. Doch machte die Ruinenwelt trotz der Vernachlässigung noch einen zauberhaften Eindruck auf das damalige Geschlecht. „Es gibt keinen Fleck auf der Welt, schreibt Moritz, wo sich mehr Überreste aus dem Altertum zusammendrängten als hier, und von dem zugleich noch so viel aufgezeichnete Geschichte vorhanden ist, wodurch diese Überreste sich erklären".

Verhältnismäßig günstig war es mit der antiken Ortskunde in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts auf der Via Appia, der durch die alte Porta Capena in der Richtung nach Süden führenden Gräberstraße bestellt. Zwar ist auch hier und in der Umgebung im

Laufe des neunzehnten Jahrhunderts manche schöne Entdeckung gemacht worden (unter Gregor XVI. wurden in der Nähe der Scipionengräber mehrere Columbarien aufgedeckt, unter Pius IX. wurde die Straße bis zum elften Meilensteine, bis in die Nähe des alten Bovillá bloßgelegt), aber auch zu Goethes Zeit konnte man von der „Königin der Straßen" und den sie begrenzenden oder weiter abseits in der Campagna liegenden antiken Bauwerken dank der großen Pläne Pius VI., in deren Mittelpunkt die Austrocknung der Pontinischen Sümpfe stand, einen großen Eindruck mit hinwegnehmen. Auf der Strecke von Rom bis Albano zählte man damals über zweihundert antike Grabmonumente. Schon am 11. November, dreizehn Tage nach seiner Ankunft, besucht Goethe das Nymphäum der Egeria, die damals noch verschüttete „Rennbahn des Caracalla", das Grabmal der Cäcilia Metella, er sieht die gigantischen Überreste der alten Wasserleitungen und stellt fest, daß die Römer für die Ewigkeit arbeiteten: „es war auf alles kalkuliert, nur auf den Unsinn der Verwüster nicht". Seit 1780 war auch das wichtige, aus der republikanischen Zeit stammende Grabmal des berühmten Geschlechts der Scipionen entdeckt, doch waren die hier gemachten Funde, unter ihnen auch der bekannte Peperinsarkophag in das vatikanische Museum gebracht worden. Goethe konnte sich indessen mit diesen dumpfen, unterirdischen Räumen nicht befreunden, weshalb er auch in den Katakomben von San Sebastiano bald wieder umkehrte. Durch das Studium von Bosios Werk über die Roma sotteranea suchte er sich später über das, was er von den altchristlichen Gräberstätten „gesehen oder wohl auch nicht gesehen hätte", zu unterrichten. Merkwürdigerweise vermissen wir auch den Hinweis auf einen Besuch der Villa Adriana, auf deren Grund und Boden eine kaum übersehbare Fülle berühmter Antiken gefunden worden war. Die Ruinen waren im Laufe der verflossenen Jahrhunderte als rentable und bequeme Steinbrüche von der Nachbarschaft benutzt worden. Eine systematische Erforschung ist aber auch hier erst seit dem Jahre 1871 möglich geworden, nachdem das Areal von der Familie Braschi an den italienischen Staat übergegangen war.

Sind diese Ausgrabungen und Bemühungen im Interesse der antiken Baudenkmäler im wesentlichen der Wissenschaft, der Topographie von Rom, die teilweise auf ganz neue Fundamente gestellt werden konnte, zugute gekommen, also aus idealen und historischen Rücksichten erfolgt, so sind andere Umgestaltungen, denen das päpstliche Rom, die Stadt, die ihren eigentlichen Charakter durch das siebzehnte Jahrhundert erhalten

hat, im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts unterworfen wurde, hauptsächlich auf die praktischen Bedürfnisse des modernen Lebens und Verkehrs zurückzuführen, teilweise auch auf den Wunsch, die Stadt zu verschönern, einzelne Quartiere gesünder zu machen, oder für monumentale Anlagen Platz zu gewinnen. Goethe hat den Monte Pincio in seiner jetzigen Gestalt, die imponierende Anlage, die die Piazza del Popolo begrenzt, die einzig schönen Promenaden, die oben über den antiken collis hortorum hinführen, nicht gekannt. Sie stammt vielmehr aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, wo unter französischer Herrschaft die zum Kloster von Santa Maria del Popolo gehörige Vigne von dem römischen Architekten Valadier in Parkanlagen umgestaltet wurde. Infolge des in neuerer Zeit seit Erbauung der Eisenbahn gewaltig sich steigernden Verkehrs mußten neue Straßen und Plätze angelegt, alte verbreitert werden (so z. B. die Via Nazionale und ihre Fortsetzung der Corso Vittorio Emanuele, auch die Piazza Colonna), wobei aber nach Maßgabe des Denkmälerschutzes, den der Staat gesetzlich ausübt, mit größter Schonung gegen das historisch Gegegebene verfahren wurde, so daß der bekannte römische Topograph Henri Jordan die Herstellung einer direkten und bequemen Verbindung des Ausgangspunktes der Eisenbahnen mit dem Herzen der Stadt durch die Via Nazionale, den Anbau des Esquilin, „in der Tat als die Vollendung der Wiederaufrichtung der Stadt aus dem Schutt der Zerstörung begrüßen“ konnte.

Ein Hauptaugenmerk hat die moderne Stadtverwaltung der Regulierung des Tiber durch Vertiefung und Erweiterung des Flußbettes und durch Errichtung starker Quaianlagen zugewendet. Auch hierdurch ist ein eigentümlicher in zahlreichen Veduten verewigter Reiz des alten Roms verschwunden und das Moderne will sich recht widerwillig in das Stadtbild einfügen. Wer von der Engelsbrücke oder vom Hafen an der Ripetta früher seine Blicke flußabwärts schweifen ließ, dem wird der malerische Eindruck der Begrenzung des Tiber nicht wieder aus dem Gedächtnis schwinden. Die Umgestaltung ist indessen mit Rücksicht auf die öffentliche Wohlfahrt und Sicherheit, in Hinblick auf die großen Gefahren, die die Überschwemmungen des Tiber stets mit sich gebracht haben, dringend nötig gewesen. Diesen neuen Uferbauten ist leider auch ein Teil des Gartens der Villa Farnesina zum Opfer gefallen. Große Veränderungen mitten im alten Rom sind ferner in der Nähe der Piazza Venezia in südlicher Richtung, nach dem Capitol zu, vor sich gegangen: hier sind ganze Häusermassen abgebrochen worden, weil auf

dem so gewonnenen Areal und auf dem nordöstlichen Teile des capitolinischen Burghügels das große Nationaldenkmal errichtet wird, das Italiens erstem Könige gewidmet ist — an dieser Stelle wird das Stadtbild einen völlig neuen Charakter, das moderne Italien aber seinen größten Monumentalbau erhalten. Auch den hier entstehenden Kontrast werden die Freunde der früheren Zustände nicht als angenehm empfinden. Und wie im Innern der Stadt, so ist auch vor den Mauern schier überall gebaut worden, um den tatsächlichen, teilweise freilich auch eingebildeten und durch ungesunde und finanziell bedenkliche Spekulationen künstlich hervorgerufenen Bedürfnissen der Großstadt entgegenzukommen. Zahlreiche Vignen sind auf diese Weise vom Boden verschwunden, zahlreiche, einförmige Mietskasernen beleidigen jetzt das Auge da, wo es sich früher an den Schönheiten von Gottes freier Natur weiden konnte, widerlicher Straßenlärm erfüllt da die Luft, wo früher patriarchalische Einsamkeit und Ruhe zum Zauber der Landschaft gehörten — aber wer wird denn ein solches Idyll noch in einer modernen Großstadt suchen? Am meisten zu bedauern ist diese Neugestaltung an jenen Stellen, an denen, wie es beispielsweise bei der Villa Albani der Fall ist, mit der geschmacklosen, das Alte einzwängenden Bebauung auch der köstliche, zu der ganzen architektonischen Anlage geradezu wie eine Notwendigkeit gehörige Blick in das Weite, über die wellige Fläche der Campagna hinweg nach den Bergen am fernen Horizont, verbaut worden ist.

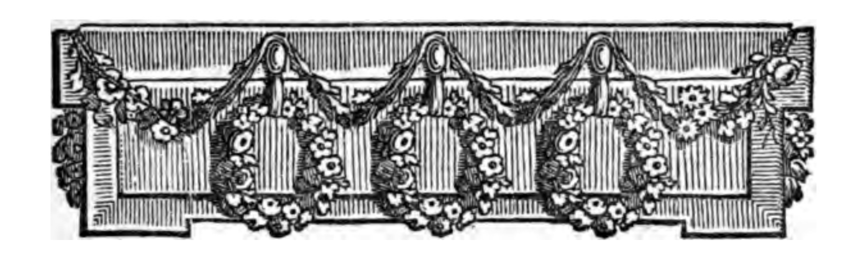
Diese wenigen Andeutungen über die gründliche Veränderung, die das Stadtbild Roms in neuer und neuester Zeit erfahren hat, mögen für unsern Zweck genügen, weil es hier im wesentlichen darauf ankommen konnte, den großen Unterschied zwischen dem Rom, das Goethe kennen gelernt und als ein Bild ehrwürdiger Größe in sich aufgenommen hat, und dem Rom von heutzutage festzustellen. Für den Romreisenden, der jetzt auf Goethes Spuren wandernd, die Stadt durchzieht, um die Punkte aufzusuchen, an denen einst der Dichter geweilt und begeistert die Zeit gesegnet hat, die er hier „wie seine zweite Jugend“ verleben durfte, ergibt sich sonach keine ganz leichte Aufgabe, wenn er sich die alte unter päpstlicher Herrschaft stehende Stadt mit dem ehrwürdigen Abglanz und dem Charakter vergangener Zeiten im Geiste rekonstruieren will. An solchen Versuchen, wenn auch in einem andern Sinne, hat es ja in der Geschichte nicht gefehlt. Man denke an den schönen und gewaltigen Plan, den einst Raffael seinem Gönner Leo X. in so überzeugender Weise entwickelt

hat. Und doch hatte man schon Jahrhunderte zuvor von einer Wiederauferstehung der Stadt zu reden gewagt! Im zwölften Jahrhundert schon hatte der Dichter sie mit den Worten begrüßt:

Roma vetusta fui, sed nunc nova Roma vocabor:
Eruta ruderibus culmen ad alta fero.

Aber erst nach sieben Jahrhunderten ist dieser stolzbewußte Gruß, freilich in einem ungeahnten Sinne, zur Wahrheit geworden.





Papst Pius VI.

Sunt indivisa simul una Papaque Roma!

Ein bekanntes Wort sagt: „Wer in Rom gewesen und hat den Papst nicht gesehen, der hat Rom nicht gesehen", eine der zahlreichen Variationen eines Themas, das der moderne Reisende nicht mehr zu verstehen vermag. Die wenigsten der zahllosen Romfahrer, die nicht die Betätigung ihres Glaubens in die ewige Stadt führt, um sich von dem Oberhaupt der katholischen Kirche in Audienz empfangen und segnen zu lassen, haben jetzt Gelegenheit, den Papst im Vatikan oder dem großen angrenzenden Garten von Ferne einmal zu sehen. Selten sind auch die kirchlichen Festlichkeiten, bei denen der Nachfolger Petri in eigener Person fungiert; — auf Rom selbst, wo überall seit einem Menschenalter die Tricolore des geeinten Königreiches weht, fällt kein Abglanz mehr von der alten weltlichen Herrlichkeit, ohne die man sich die Stadt durch Jahrhunderte nicht vorstellen konnte. Goethe sah den Papst schon in den ersten Tagen seines römischen Aufenthaltes, am 2. November, dem Tage „Allerseelen", als er in seiner Hauskapelle auf dem Quirinal das Hochamt zelebrierte. Der heilige Vater ist ihm „die schönste, würdigste Männergestalt", für die Art und Weise, wie er während der Messe seines Amtes waltete, für die ganze heilige Handlung selbst hatte er kein Verständnis, sondern nur die scharfe Kritik des „in protestantischer Erbsünde" befangenen Andersgläubigen. Als er im Juni dem Fronleichnamsfeste beiwohnt, spricht er sich noch mehr in ablehnenden Worten über die kirchlichen Zeremonien aus: „Die Mummereien, die für Kinder und sinnliche Menschen etwas Imposantes haben, erscheinen mir auch sogar, wenn ich die Sache als Künstler und Dichter ansehe, abgeschmackt und klein." Das kirchliche Rom, die Stadt der Päpste, ist es auch nicht gewesen, die den Dichter in ihre Mauern mit der Kraft des Magnets gezogen hat. Trotzdem um-

gibt sie ihn auf Schritt und Tritt, die Luft ist von kirchlicher Stimmung erfüllt, kirchlich ist das ganze Leben, nach dem auch der Fremdling sich einrichten muß, päpstlich sind selbst Gewand und Farbe, in dem viele Ruinen des grauen Altertums erscheinen. Mit den modernen Zuständen, mit der Kapitale des modernen Königreichs und dem Wechsel des Milicus würde sich Goethe noch weniger haben befreunden können. Rom zur Zeit Goethes ist ebensowenig wie in frühern Jahrhunderten und wie später bis zur Einnahme durch die Piemontesen ohne den Papst zu verstehen und in dem ganzen Glanze seiner für viele zauberhaften Macht zubegreifen. Ohne die Persönlichkeit des Papstes lernen wir weder das politische Leben der Zeit kennen, noch — und das gilt in unserem besonderen Falle — die inneren, in verschiedenen wichtigen Kulturfragen sich äußernden Zustände des Kirchenstaates unter dem sonst an Unglücksfällen, an kirchlichen wie politischen Mißerfolgen so reichen Pontifikat von Pius VI.

Pius VI., Giovanni Angelo Braschi aus Cesena im Kirchenstaate, saß als Nachfolger Clemens XIV. (aus dem Hause Ganganelli) seit dem Februar 1775 als Träger der dreifachen Krone auf dem Stuhle Petri[18]). Er war achtundfünfzig Jahre alt als ihn das Konklave zum Pontifex wählte. In einer der schwierigsten Zeiten, die je dem Papsttum beschieden waren, zur Regierung berufen, hat er, der von hohen Plänen erfüllt und sehr darauf bedacht war, den Glanz und die Pracht der Kirche zu erhöhen, die gefährlichste kirchliche Opposition und die Gräuel der Revolution durchleben müssen, so daß es eine Zeitlang den Anschein hatte, als ob es mit der päpstlichen Macht für immer zu Ende gehe. Dabei ist seine Persönlichkeit, wenn ihr auch alles Großzügige fehlte, sympathisch, und das tragische Ende, das sein Pontifikat und später sein Leben fanden, muß auch den Historiker zum Mitleid stimmen. Von Haus aus war er nicht für den geistlichen Beruf bestimmt. Von der Rechtsgelehrsamkeit ging er, der Sproß einer armen adligen Familie, um das verfallene Ansehen seines Hauses wiederherzustellen, zu dem geistlichen Stande über und lebte seit seinem achtzehnten Jahre, nachdem er sich die Doktorwürde erworben, bei seinem Oheim, dem Advokaten und Auditor des Kardinal-Erzbischofs Ruffo in Ferrara. 1740 kam er nach Rom und hier wäre er beinahe seinem Gelübde untreu geworden, denn eine junge Römerin hatte ihn dermaßen begeistert, daß er das Cölibat mit dem Ehestande vertauschen wollte. Der Heiratsantrag ward indessen abgelehnt, wie man sagt, weil dem Vater des Mädchens die Armut der

Familie Braschi zu groß war. Den Trost für diese Abweisung fand er nun wieder im geistlichen Stande. Seine Laufbahn verdankt er hauptsächlich seinem Oheim, der ihn an seinen Gönner, den inzwischen nach Rom als Dechant des Kardinalskollegiums übergesiedelten Kardinal Ruffo empfahl. Braschi wurde Auditor der päpstlichen Kanzlei, und als Papst Benedikt XIV. 1753 seinen Geheimschreiber verlor, wurde er zu diesem Posten berufen, da dem Papste seine schöne Gestalt und seine saubere Handschrift besonders gefielen. Unter Clemens XIII., aus dem Geschlechte der Rezzonico aus Venedig, stieg er höher in seinen Würden: 1759 wurde er Auditor des Kardinalkämmerlings Rezzonico, durch dessen Fürsprache er sieben Jahre später vom Papste zum Generalschatzmeister ernannt wurde, dessen Amt durch seinen bisherigen Träger, der das Volk, noch dazu während einer Hungersnot, ausgesogen und sich nach Möglichkeit unbeliebt gemacht hatte, in stärksten Mißkredit gekommen war. Braschi hat mit Uneigennützigkeit, Gerechtigkeit und Würde sein schwieriges Amt verwaltet. Im April 1773 wurde er von Clemens XIV. zum Kardinal ernannt, aber seine unbedeutende Pfründe zwang ihn wie bisher auf bescheidenem Fuße zu leben. Als das Konklave nach Clemens XIV. Tod Anfang Oktober 1774 zusammentrat, war es bekannt, daß Kardinal Braschi sich mit der kühnen Hoffnung auf die dreifache Krone trug. Zu seinen Gönnern, die für seine Wahl eintraten, gehörte auch der Kardinaldekan Giovanni Francesco Albani. Es fehlte nicht an Intriguen und an leidenschaftlicher Agitation von seiten der Parteien, aber trotzdem ging Braschi am 15. Februar 1775 als der erwählte Pontifex aus dem Konklave hervor. Die Römer waren unzufrieden mit seiner Wahl. Sie hätten gern wieder einen Sohn ihrer Stadt auf dem Throne gesehen, und als der Kardinaldiakon die Wahl Braschis dem Volke verkündete, rief einer aus der versammelten Menge: Semper sub Sextis perdita Roma fuit — wohl eine Anspielung auf Alexander VI. Borgia.

Der Macht seiner Persönlichkeit — darin sind alle zeitgenössischen Schriftsteller sich einig — konnte sich niemand entziehen. Selbst ein Lessing brachte ihr seinen Tribut dar[19]). Als dieser im Herbst 1775 in der Begleitung des Prinzen Leopold von Braunschweig dem Papste vorgestellt wurde, war er, obwohl beiden Protestanten der Fußkuß ausdrücklich erlassen war, doch im Begriffe, dem Papste die Füße zu küssen, was dieser vermied, indem er sich lächelnd zurückzog. Seinen Freunden erzählte Lessing dann, er sei wirklich durch den feierlichen Anblick des

alten würdigen Mannes, der mehr als ein Monarch der Erde über zahllose Menschenseelen herrsche, ungewöhnlich überrascht worden. Pius war nebenbei ein Mann, der über eine große Beredsamkeit verfügte, in seinen äußeren Formen tadellos, gewand in seinem Auftreten, geist- und geschmackvoll, aber ebenso eitel und ruhmessüchtig. Dabei war er ein schöner Mann und er wußte es auch. Der Eindruck, den seine äußere Erscheinung machte, war wohlbedacht: auf seine Haartracht verwendete er große Pflege, seinen kleinen Fuß ließ er dadurch zur Geltung kommen, daß er das Pontifikalgewand wenigstens auf der einen Seite mit Würde zu raffen verstand. Für diese Schwäche, die nach der Meinung der Menschen den Pontifex nicht recht kleiden wollte, hatten die Römer ein Distichon erfunden:

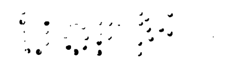
Aspice Roma Pium. Pius! haud est: aspice mimum
Luxuriante coma, luxuriante pede.

Aber für seine stattliche Erscheinung, für seine edlen Gesichtszüge, die von Sanftmut und Milde verklärt wurden, für seine würdevolle Gestalt, die auch Goethe imponierte, hatte man überall Verständnis, und als er einst durch eine Gasse getragen wurde, rief eine junge Frau ihm zu: Quanto è bello, o quanto è bello, worauf sogleich eine bejahrte Frau aus dem Fenster gegenüber, indem sie die Hände faltete und gen Himmel blickte, antwortete: Tanto è bello, quanto è santo. Um den Glanz seiner Erscheinung besonders dann zu erhöhen, wenn er sich in Ausübung seines hohen Amtes zeigte, sorgte er für eine möglichst große Pracht der päpstlichen Insignien: drei dreifache Kronen, deren Fassung zu wenig modern und nicht reich genug war, ließ er von seinem Juwelier Carlo Sartori neu fassen und mit Edelsteinen bereichern, zwei kostbare Bischofsmützen neu anfertigen, so daß selbst der gemeine Mann, der ob der Höhe der Steuern keine Ursache hatte sich über diese Prunksucht zu freuen, nach dem Fronleichnamsfeste z. B. von weiter nichts in seinem Hause sprach als von dem bellissimo gruppo del santo Padre. Man darf aber die Charakterisierung seiner Persönlichkeit nicht auf solche Zeugnisse beschränken. Er galt mit Recht für einen frommen Mann, dem die Erfüllung seines heiligen Berufes eine ernste Sache war. Den Jesuiten gegenüber, deren Orden sein Vorgänger zur Genugtuung der katholischen Welt aufgehoben hatte, war er, soweit seine Gesinnung aus Tatsachen zu sprechen vermochte, ein stiller Freund, und nicht mit Unrecht wurde in Hinblick auf dieses stille Wohlwollen an die Worte über dem Hochaltar der Jesuitenkirche von San Ignazio erinnert: Ego vobis Romae



Papst Pius VI.

Stich von Camillo Tinti, nach einer Zeichnung von J. D. Porta



Zu Seite 82

propitius ero! Offen durfte er ihnen seine Gunst in Hinblick auf die politische Stimmung vorerst nicht zuwenden. Mit der Heiligsprechung soll er sehr freigebig gewesen, und wenn man den nicht immer unparteiisch gefärbten zeitgenössischen Berichten trauen darf, nicht immer ganz glücklich gewesen sein. So wird berichtet, daß er in den Jahren 1781—1786 nicht weniger als zweiundzwanzig Heilig- und Seligsprechungen vorgenommen hatte und zwar teilweise bei Leuten, deren Verehrung in dem Königreiche beider Sizilien offiziell verboten wurde. Seiner Eitelkeit entsprach es vielleicht, wenn er auf einen besonderen Prunk bei großen kirchlichen Feierlichkeiten bedacht war und vom Anfange seines Pontifikates an nach dieser Seite hin wirkte. Goethes mißbilligende Äußerung klingt etwas unverständlich, weil die Zeremonien, die sein Mißbehagen erregten, im Wesen des Kultus begründet lagen. Gerade Pius VI. wurde in der Ausübung seines Berufes eine besonders würdevolle Hoheit, die auf die Zeitgenossen allgemein ihren Eindruck nicht verfehlte, nachgerühmt. Hinreißend, so wird erzählt, soll es mit anzusehen gewesen sein, wenn er bei großen Kirchenfesten von der Exedra von Sankt Peter urbi et orbi mit Grazie und der ganzen Würde des Kirchenoberhauptes den Segen erteilte.

Pius' Kardinal-Staatssekretär wurde als Nachfolger des im Februar 1785 verstorbenen Pallavicini sein Kardinallegat in Bologna, der Fürst Ignazio Lodovico von Buoncompagni-Ludovisi — nicht der Begründer der berühmten Antikensammlung — der seine Berufung seiner Beliebtheit beim Hofe von Neapel zu verdanken hatte. Doch war Pius ihm gegenüber zu sehr sein eigener Herr, namentlich seitdem er in Wien gewesen war. Zeitgenossen entwerfen von dem neuen Staatssekretär, seinem oberflächlichen Charakter und seinen Sitten ein sehr düsteres Bild, Herder, der ihn in Gemeinschaft mit seinem Reisegefährten Dalberg im November 1788 besuchte, war von der Aufnahme, die er bei ihm gefunden, sehr begeistert (Brief an seine Gattin 15. Novbr. 1788). Auch Goethe hatte er kennen lernen wollen, nachdem er von seinen schriftstellerischen Arbeiten und von der Iphigenie, die er unter Freunden vorgelesen, gehört hatte. Goethe aber „hielt fest in seiner wohlbekannten Einsiedelei" d. h. an seinem Inkognito und versagte sich die Ehre der Vorstellung.

Die Geschichte von Pius Pontifikat soll hier nur in Andeutungen berührt werden. Seine politischen Mißerfolge, die ihn zu einem der bedauernswertesten der Nachfolger Petri gemacht haben, sind wohl hauptsächlich in der überall schwankenden Autorität der Kirche begründet. Die weltlichen Mächte haben ihm nur Schwierigkeiten bereitet: Neapel hob sein Lehnsverhältnis

zum römischen Stuhle willkürlich auf, Kaiser Josef II. leitete in Österreich, Großherzog Leopold II. in Toskana kirchliche Reformen ein, die Pius nie sanktionieren konnte. Bekannt ist sein Besuch in Wien am Hofe Josefs II. (1782), der Pius politisch nichts nutzte, ihm aber von vielen Seiten Spott und Hohn eintrug, und der Gegenbesuch Josefs in Rom im Jahre darauf. Der schlimmste Schlag aber, der gegen ihn, die kirchliche Autorität und den Kirchenstaat geführt wurde, ging von dem weltbewegenden Ereignis aus, das auch andere Staaten in ihrem Gefüge erschütterte, von der französischen Revolution. Es ist bekannt, daß in Frankreich die Zivilverfassung der katholischen Kirche proklamiert wurde. Alles war auf die Lostrennung der Geistlichkeit von der Kirche angelegt. Vergebens trat Pius für die Aufrechterhaltung von Ordnung und Sitte ein. Und nun folgte ein herber Schlag auf den andern: die zunächst den Franzosen ungünstige Stimmung in Rom führte, nachdem die Republik proklamiert worden war und daselbst äußerlich anerkannt werden sollte, zur Ermordung des französischen Gesandtschaftssekretärs durch den römischen Pöbel, zur Insultierung der französischen Akademie und der in Rom befindlichen Franzosen (Januar 1793); in Bologna kam es zu einer Verschwörung gegen die päpstliche Herrschaft (1794), die ersten Siege Napoleons in Oberitalien folgten nach; ihr Ziel war: die Freiheit auch nach Rom zu tragen. Der Kirchenstaat fiel bedingungslos in die Hände der Franzosen, der Waffenstillstand von Bologna (Juni 1796), der sich sogar auf die Auslieferung wertvoller Handschriften und Kunstwerke an die französische Republik erstreckte, ließ die Sieger als unbarmherzige Rächer ihrer Ehre erkennen. Dann folgte das Jahr darauf der bekannte Friede von Tolentino, von dem selbst ein Bonaparte sagte, daß nach seiner Meinung Rom ohne die Länder, die ihm abgenommen wurden, nicht länger bestehen könne. „Diese alte Maschine wird von selbst aus dem Leim gehen". Im Februar 1798 hielt Berthier seinen Einzug in die ewige Stadt an der Spitze eines französischen Korps, und wenige Tage später wurde auf dem Forum von dreihundert Bürgern das Ende der Papstherrschaft, das römische Volk als souverän und die Einsetzung der Republik unter der Leitung von sieben Konsuln verkündet. Auch gegen das Oberhaupt der Kirche, den einundachtzigjährigen Greis, richteten sich nun die Schrecken der Revolution: am 20. Februar mußte Pius mit wenigen seines Gefolges unter französischer Eskorte die Stadt verlassen. Er bat den französischen Kommissar zwar, ihn in Rom sterben zu lassen — vous mourrez

partout war die rauhe Antwort. Er ward zunächst nach Siena, dann nach Florenz, endlich nach Südfrankreich gebracht, wo er am 29. August 1799 in der Zitadelle von Valence gestorben ist — ein Schicksal nicht unähnlich dem Gregors VII., aber menschlich tragischer, wenn auch der Träger der Persönlichkeit keine Heldennatur wie Gregor war. Im Februar 1802 wurden Pius' Gebeine aus dem Exil nach Rom gebracht und in den Grüften des Vatikan beigesetzt; sein Herz blieb in Valence, wo ihm Napoleon — es klingt wie eine Ironie — ein Denkmal errichten ließ. In der von Carlo Maderna erbauten Konfession von Sankt Peter, vor Berninis mächtigem Tabernakel, wo Pius gern seine Andacht zu verrichten pflegte, wurde 1822 ihm zur Erinnerung unter dem Glanze der neunundachtzig immerwährend brennenden Lichter als Grabdenkmal jene wundervolle Statue von Antonio Canova gesetzt, die den Papst im Pontifikalgewand mit gefalteten Händen auf einem Kissen im Gebet kniend zeigt, wie er das Haupt mit offenen Lippen nach oben wendet, um Erhörung seiner Bitten flehend. Die schlichten Worte und der fromme Wunsch an der Basis »Pius VI. Braschius Caesenas. Orate pro eo« müssen bei jedem an diesem Orte und in der ihn umgebenden Stimmung einen tiefen, versöhnenden Eindruck hinterlassen.

Die politische Geschichte Roms und des Kirchenstaates unter Pius VI., wie sie hier skizziert worden ist, läßt es bei aller Kürze doch erkennen, daß der vielbedrängte Papst nur während der ersten Hälfte seines Pontifikats im Sinne berühmter Vorgänger Werken des Friedens und Kulturaufgaben, die bei innerem Unfrieden nie gedeihen und bei kriegerischen Ereignissen unmöglich sind, seine Teilnahme zuwenden konnte. Finanzielle Schwierigkeiten haben fast immer die Ausführung seiner Pläne erschwert. Über seine Stellung zu den künstlerischen Aufgaben, die er sich unter seinem Pontifikate stellte, urteilten seine Zeitgenossen meist abfällig. Die Schöpfungen, die mit seinem Namen verbunden sind und die ihm in der Tat Ehre machen, seien weniger einer inneren Begeisterung und dem Bedürfnis, um der Kunst willen etwas zu tun, entsprungen als seiner Prunksucht und seinem Streben nach äußerem Glanz, der für seine Regierung die Folie bilden sollte. Solche Vorwürfe könnte man aber schließlich jedem Papste machen, der nach dieser Seite hin die hohen Traditionen des Papsttums fortzusetzen bemüht war. Sie sind zum mindesten stark übertrieben, gehen wohl auch von Personen aus, denen Philisterhaftigkeit Lebensbedingung war, oder sie haben in dem schlechten Zustande der päpstlichen Finanzen ihren Grund. Hätte man von diesen

die Kulturaufgaben des Papsttums immer abhängig gemacht, so würde auch die Peterskirche nicht stehen. Sehr rühmlich ist Pius' Teilnahme für die Kunstwerke des Altertums im engeren Sinn und besonders für die Erweiterung des nach ihm mitbenannten Museo Pio-Clementino im Vatikan, obwohl er für das Wesen der Antike nur ein äußerliches Verständnis besessen hat. Er war es, der in seiner Stellung als Generalschatzmeister seinem Vorgänger Clemens XIV. den Rat gab, den Statuenhof des Belvedere zum Ausgangspunkt für ein neues Museum zu machen, ein Rat, für den ihm Kunst und Wissenschaft gar nicht dankbar genug sein können. Was er später selbst hier geschaffen hat, werden wir bei Besprechung der vatikanischen Sammlungen sehen.

Für die Vergangenheit und für die Geschichte — beide oft genug ein Stiefkind der Päpste — hat er kein humanistisches Interesse besessen, so sehr auch die Zeiten sich zu ihrem Gunsten geändert hatten. Als ihm nach seiner Thronbesteigung bei der feierlichen Kavalkade nach dem Lateran altem Herkommen gemäß auf dem Kapitol vom versammelten Senat gehuldigt wurde, erwiderte er auf die Ansprache des Fürsten Abondio Rezzonico, daß ihm die Glückwünsche und die Freudigkeit der Gemüter umsomehr Vergnügen mache, „als diese Feierlichkeit die barbarischen und mit Blut besudelten Triumphe, die ehemals an diesem Orte die Römer hielten, und an die ein christlicher Mensch nicht anders als mit Abscheu denken solle, in Vergessenheit zu bringen scheinen". An den Triumphzug Kaiser Konstantins hatte er augenscheinlich nicht gedacht. Trotzdem ist ihm die Aufrichtung des Obelisken vor Trinità dei Monti, der im Altertum die Gärten des Sallust schmückte, des von Augustus nach Rom gebrachten, als Zeiger einer Sonnenuhr dienenden, in der Nähe von San Lorenzo in Lucina ausgegrabenen Obelisken auf Monte Citorio und des vom Mausoleum des Augustus stammenden Obelisken auf Monte Cavallo zwischen den beiden berühmten Rossebändigern zu danken, die er im Jahre 1784 von dem Baumeister Antenori hatte umstellen lassen, da sie bis dahin in einer Linie und zu nahe aneinander gestanden hatten, wodurch ihre Wirkung beeinträchtigt wurde. Durch diese Umstellung sollte auch für den Obelisken ein geeigneter Platz geschaffen werden. Goethe war Zeuge, wie beim letzteren die Gründungsarbeiten vorgenommen wurden. Pius VI. stand auch in dem Rufe, ein Freund der Künstler zu sein. Im Herbste pflegte er ihre Werkstätten zu besuchen, oft auch solcher Künstler, die einer so hohen Auszeichnung nicht wert waren. Einstmals soll er auch die Absicht gehabt haben, Angelika

Kauffmann zu besuchen, aber „gewisse gemeine Künstler, die ihn umgaben, so erzählt wenigstens einer ihrer Biographen, wußten ihn von seinem Vorhaben abzubringen". Besonders liebenswürdig erwies sich er gegen Philipp Hackert, der, ein Protestant, ihm einst ein Gemälde von seiner Vaterstadt Cesena vorführte; er beschenkte ihn dafür reichlich und — so erzählt Goethe in Hackerts Biographie — sagte: „Wenn Ihr was nötig habt, so kommt gerade zu uns! Ihr findet alle Protektion." Dabei klopfte er ihm beide Backen sehr freundlich und sagte: „Mein Sohn, ich will Euch sehr wohl!" Denn den Segen konnte er ihm als einem Ketzer nicht geben".

Zwei Lieblingspläne waren es, die Pius hauptsächlich beschäftigten und seiner Regierung einen besondern Glanz verleihen sollten: der Bau einer neuen Sakristei von Sankt Peter, die an Größe und Pracht alle ähnlichen Bauten übertreffen sollte, und die Urbarmachung der pontinischen Sümpfe, die letztere namentlich ein Plan von so hoher volkswirtschaftlicher Bedeutung, daß, falls er durchgeführt worden wäre, Italien und Rom Ursache hätten, Pius zu ihren größten Wohltätern zu rechnen. Zu der neuen Sakristei legte er schon im zweiten Jahre seines Pontifikates, am 22. September 1776, den Grundstein »ut vota publica impleret novi sacrarii Vaticani fundamenta iecit«, wie eine das Bildnis des Papstes umgebende Inschrift meldet. Eine Pasquinade, die die Allgemeinheit solcher Wünsche, vermutlich mit Rücksicht auf die Finanzlage, bezweifelte, entgegnete auf die Inschrift:

Publica! Mentiris. Non publica vota fuere
Sed tumidi ingenii vota fuere tui.

Mit der Erbauung wurde der Römer Carlo Marchionne beauftragt, der Baumeister der Villa Albani und der Substruktionen des Hafens von Ancona [20]). Es handelt sich nicht um einen einzelnen Raum, sondern um einen ganzen Kapellenkomplex, den man vom linken Seitenschiff der Peterskirche aus gegenüber dem nach dem heiligen Andreas benannten Kuppelpfeiler betritt. Ein Gang führt von hier aus zu einem dreiarmigen Korridor, von dem aus man an der dem Erbauer zu Ehren errichteten Statue Pius VI. von Agostino Penna vorübergehend, die größte Kapelle, die Sagrestia comune betritt, einen achteckigen Bau mit Säulen aus der Villa Adriana bei Tivoli, deren Kapitäle Reste von dem abgetragenen Glockenturme der neuen Peterskirche sind; links schließen sich die Sagrestia dei canonici (Domherren) und daran anstoßend die

Stanza capitolare an, in der sich bekannte Gemälde von Giotto aus der alten Konfession der Kirche und von Melozzo da Forli befinden, rechts die Sagrestia dei beneficiati, an die sich der Tesoro della chiesa anschließt, der der Peterskirche gehörige Schatz der Kostbarkeiten von Gold, Silber, Juwelen, Kirchengerät, wozu auch die gottesdienstlichen Ornate der Geistlichen und die alte Kaiser-Dalmatica — gehören. Im oberen Stockwerke des Gebäudes ist das Archiv der Peterskirche. Der Plan war ursprünglich noch großartiger angelegt als er zur Ausführung kam, aus Mangel an Mitteln mußte er aber eingeschränkt werden. Trotzdem hat er noch die gewaltige Summe von 900000 Scudi verschlungen, zu deren Beschaffung Staatsmittel notwendig waren. Man bestimmte einen Teil des Lottoertrags für die Baukosten, da aber auch diese Hilfe nicht reichte, schritt man zur Emission neuer Schuldtitel, im Jahre 1781 sogar zu einer Vermehrung des Papiergeldes, weil man trotz der großen Überschreitung der Voranschläge den Bauunternehmern noch 100000 Scudi schuldig war. Der Bau wurde 1784 vollendet. Das Urteil über die architektonische Leistung lautet ähnlich wie über die Peterskirche: durch Prunk und Überladung ist der künstlerischen Wirkung erheblich mehr geschadet als genützt worden. Die Römer erinnerten an ein Wort des alten Apelles, der einmal zu einem Maler von einer Venus, die er gemalt hatte, gesagt habe, da er sie nicht schön habe machen können, so habe er sie reich gemacht, was Philipp Moritz in seiner Art mit den Worten bestätigt, die Pracht sei dasjenige, worunter bei diesen Neben- und Seitentempeln die Schönheit erliege. Unbillig, aber für den Zeitgeschmack bezeichnend ist das Urteil, das der Hamburger F. J. L. Meyer über den „berüchtigten" Bau fällt: sein Stil sei so unedel, als in sich selbst fehlerhaft und durch seine Fehler beleidige das Gebäube selbst das Auge eines Liebhabers der Kunst und empöre die Kenner.

Ein Kulturwerk von ungleich großartigerer Bedeutung war die Austrocknung der pontinischen Sümpfe, mochte man Pius auch (was aber sehr wie eine mißgünstige Unterschiebung klingt) den selbstsüchtigen Plan unterlegen, daß er aus dem großen Strich Landes, den er durch das Unternehmen gewinnen werde, eine Herrschaft sich zu schaffen hoffte, mit der er seine von Haus aus unbegüterte Familie belehnen könnte. Das Riesenwerk, dessen Ausführung und Vollendung hoffentlich das zwanzigste Jahrhundert erleben wird, hat schon das Altertum beschäftigt. Dann haben es die Päpste des Mittelalters, Bonifazius VIII. (um 1300), Martin V. (1417—1431) und der neueren Zeit, hauptsächlich Sixtus V.

(1585—1590) und Clemens XIII. (1758—1769) wieder aufgenommen, bis Pius VI. im großen Maßstabe die Arbeiten in Angriff nahm. Das trostlose, öde Stück Land, aus dem die Fieberluft mit ihren gefährlichen Miasmen entsteigt, das größtenteils unfruchtbar und unbewohnbar ist, erstreckt sich über ein Areal von etwa 750 Quadratkilometer, südöstlich von Velletri und an der Küste von Torre Astura, südlich von Nettuno aus bis nach Terracina, ist etwa 45 Kilometer lang und an den verschiedenen Stellen 10—18 Kilometer breit. Um dem Unternehmen einen finanziellen Untergrund zu geben und das Volk, das ohnehin schon unter der Steuerlast seufzte, nicht mit neuen Abgaben zu belasten, beschloß der Papst eine Aktiengesellschaft zu gründen, für die auch von vermögenden Römern die freilich in Hinblick auf die Riesenaufgabe geringe und bald auch aufgebrauchte Summe von 120000 Scudi gezeichnet wurde, so daß man schon im Jahre 1777 nach den Plänen des ausgezeichneten Feldmessers Sani die Arbeiten beginnen konnte. Im Herbst des Jahres darauf war bereits für den Ackerbau ein Stück Land gewonnen worden. Im April 1785 beschloß Pius, da er gegen die Berichte über die Austrocknungsarbeiten mißtrauisch geworden war, selbst sich von deren Stand zu überzeugen. Kaum von einer schweren Krankheit genesen, reiste er — seit 1727, wo Benedikt XIII. nach Benevent gereist war, das erste Mal wieder, daß das Kirchenoberhaupt über die Sommerresidenz Castel Gandolfo nach Süden hinausgekommen war — bis nach Terracina und weit in das Land hinein, um sich von seinem Kulturwerk — der Austrocknungsarbeit der „Pontinischen Pfützen", wie der Kardinal Herzan nach Wien berichtete — zu unterrichten. Er überzeugte sich von dem guten Fortgang der Arbeiten, und man sagte ihm zur Beruhigung, im nächsten Jahre würde das ganze Werk vollendet sein. Und doch hat der stolze Plan, wie bei allen früheren Versuchen, nur zu geringen Ergebnissen geführt. Man mußte leider die Erfahrung machen, daß die vorhandenen Mittel zu dem Umfang der Arbeit in keinem Verhältnis standen, und neue Gelder waren nicht zu beschaffen. War schon durch Experimentieren viel Geld zwecklos ausgegeben worden, so zeigte es sich überdies, daß der Abzugskanal, in den die Sumpfwässer geleitet wurden, und der der Via Appia ziemlich parallel geführt wurde, nicht die rechte Richtung besaß; man mußte neue Kanäle bauen, aber die Arbeiten hatten doch nicht den gewünschten Erfolg.

Mit dem Austrocknungsprojekt hängt aufs engste die Herstellung der alten nach Süden führenden berühmten Römerstraße, der Via Appia

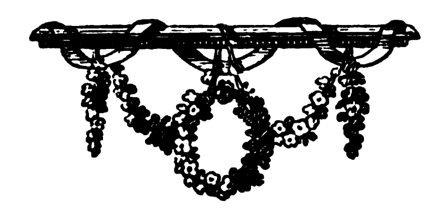
zusammen. Man wollte sie von Albano aus, bis wohin sie in beinahe gerader Linie geführt werden sollte, nach Terracina über das Gelände leiten, das man den pontinischen Sümpfen abzugewinnen hoffte. Auch hier hat der Mangel an Mitteln neben der Ungunst der Zeit die Ausführung des kühnen Planes verhindert. Die Straße, auf der jetzt der Fremdling von Porta San Sebastiano aus in staunender Bewunderung der unvergleichlich schönen Natursznerie und der Bauwerke aus der Römerzeit dahinschreitet, ist erst im neunzehnten Jahrhundert unter Pius IX. durch Canina (1850—1853) und zwar bis zum elften Meilensteine (bis in die Nähe des alten Bovillá) ausgegraben und für den Verkehr instand gesetzt worden. Auch die von Terni nach Rom führende Straße hat Pius durch Verlegung in die Ebene um fünfundzwanzig Miglien verkürzen lassen.

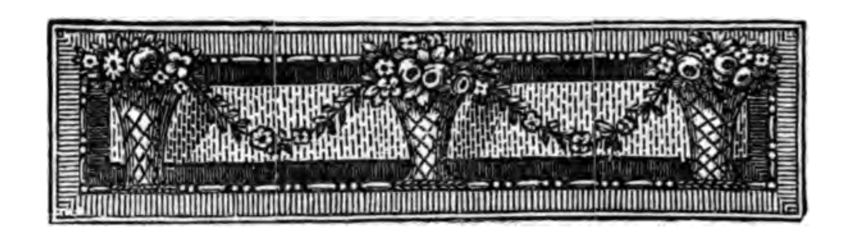
So bietet das Pontifikat Pius' VI. nach außen wie nach innen größtenteils ein Bild der Enttäuschung, mißlungener Pläne, fehlgeschlagener Hoffnungen dar. Das Volk hat für ihn, sein künstlerisches Streben und sein gemeinnütziges Schaffen nicht das geringste Verständnis gehabt. Man erzählt, daß er gewohnt gewesen sei, auf seinen täglichen Spaziergängen derbe Erinnerungen und Spottschriften zu finden. An dem Obelisk, den er 1787 auf Monte Cavallo errichten ließ, fand man eines Tages einen Zettel mit den Worten: »Signore! dì a questa pietra che divenga pane!« „Sprich, o Herr zu diesem Stein, daß er Brot werde!" und in der neuen Sakristei von Sankt Peter standen eines Tages die beleidigenden Worte:

Le Paludi, Subiaco e la Sagrestia
Sono tre coglionaria
di Vossignoria —

„Die Sümpfe, Subiaco (wo er eine Kirche vollständig erneuern ließ, was ebenfalls eine große Summe kostete) und die Sakristei sind drei große Dummheiten Eurer Herrlichkeit". Solchen Stimmungen konnte man überall begegnen. Sie erklären sich zum Teil als eine Demonstration des Volkes gegen die Nepotenwirtschaft, die unter Pius, ganz im Gegensatz zu seinem Vorgänger, wieder einen Höhepunkt erreichte. Die Braschi waren von Haus aus arm, und der eine von Pius' Nepoten, Don Luigi Braschi, war Schreiber gewesen. Pius erhob ihn zum Herzog von Nemi und verheiratete ihn mit einer Falconieri, von der die Klatschsucht erzählte, sie sei eine Tochter Seiner Heiligkeit. Die

Hochzeitsgeschenke, die bei dieser Gelegenheit „den gegebenen Winken zufolge“ dargebracht wurden, überstiegen weit die Summe von hunderttausend Scudi. Durch allerhand Spekulationen hatte Don Luigi — er ließ z. B. durch seine Unterhändler trotz des entgegenstehenden Gesetzes alles Öl im Lande aufkaufen, wodurch der Verkaufspreis eine wesentliche Steigerung erfuhr — ein großes Vermögen erworben, so daß die Familie Braschi eines der begütertsten Häuser des Kirchenstaates wurde. Der andere Neffe, Romualdo Braschi Onesti, war ursprünglich Maggiordomo, wurde dann Kardinal und erhielt außer anderen Pfründen das Malthesen-Priorat — auch er hatte alle Ursache seinem Oheim für seine Gnade dankbar zu sein, während das Volk von Jahr zu Jahr ob der Mißwirtschaft unzufriedener und immermehr ungeduldig wurde. Der große, 1780 von Cosimo Morelli an der Piazza San Pantaleo erbaute Palazzo Braschi (an dem der berühmte Pasquino steht) erinnert heutigen Tages noch an jene Zeiten des Nepotismus und an die Munificenz Pius VI. Was aber das Schlimmste war, nicht nur im Volke gährte es, auch die Geistlichkeit fing an, eine beunruhigende Rolle zu spielen. Als Kaiser Josef II. zu Weihnachten 1783 zum Gegenbesuch nach Rom kam, da tauchten wieder bei den Römern alte ghibellinische Erinnerungen auf, und das Volk begrüßte ihn mit Enthusiasmus und nicht mißzuverstehenden Zurufen. In den folgenden Jahren war die Stimmung nicht besser geworden. Bezeichnend für die innere politische Lage ist eine Stelle aus einem Briefe Goethes an Carl August (Rom 17. Nov. 1787), die deutlich den Niedergang der kirchlich-päpstlichen Gesinnung kennzeichnet: „Das Volk ist mißvergnügt, die Geistlichkeit besonders; die Mönche sind kaiserlich gesinnt. Noch gestern sagte ein siebzigjähriger Mönch: wenn ich nur noch in meinen alten Tagen erleben sollte, daß der Kaiser käme und uns alle aus den Klöstern jagte, selbst die Religion würde dabei gewinnen.“ Goethe sprach so nicht als Neuling, sondern nachdem er im Laufe eines Jahres mit dem offenen Blick eines Mannes, der seine Zeit und seine Umgebung verstand, die römischen Zustände kennen gelernt hatte.





Die Künstlerschaft.

Wenn das Talent verständig waltet,
Wirksame Tugend nie veraltet.
Wer Menschen gründlich konnt erfreun,
Der darf sich vor der Zeit nicht scheun.

Goethe 1822.

Es war ein Ereignis im römischen Kunstleben, wie vielleicht seit Jahrhunderten nicht, als im August 1785 ein Gemälde zum ersten Male ausgestellt wurde, das bald die Aufmerksamkeit der ganzen Stadt auf sich zog. Man erzählt, daß nicht nur Künstler, Liebhaber und Kenner, nicht nur Fürsten und Fürstinnen, Kardinäle und Monsignori, sondern selbst das Volk truppweise vom Morgen bis zum Abend zum Atelier des Künstlers bei Trinità dei Monti gelaufen sei, um es zu sehen. Der Enthusiasmus hier, dort die Kritik war allgemein: in Gesellschaften, in Kaffeehäusern und auf den Straßen hörte man von nichts anderem als von Louis David und den drei Horaziern erzählen. Gebildete und Ungebildete, Kenner und Nichtkenner stritten sich über den Wert des Bildes und da man sich hierüber auch beim Wein erhitzte, kam es zu Schlägereien und Dolchstichen. Augen- und Ohrenzeugen behaupten, keine Staatsangelegenheit des älteren Rom und keine Papstwahl des neueren habe jemals die Gemüter in größere Aufregung gebracht. Der Künstler, ein Franzose von ungefähr sechsunddreißig Jahren, stammte aus Paris. Er war, so erzählt uns ein deutscher Bericht aus Rom, Pensionär der französischen Akademie in Rom, war von Jugend auf Schlachtenmaler, aber in Rom bei Betrachtung der Antiken und der größten Werke der neueren Meister, bei denen sich sein Gefühl mehr entwickelt habe, von seinem ersten Fache zum Heroischen in der Historienmalerei übergegangen. Er studierte mehrere Jahre in Rom, ohne sich weiter bekannt zu machen.

Nach seinem eigenen Geständnisse kostete es ihm nicht wenig Mühe, sich die „falsche Manier", zu der er sich in seinem Vaterlande hatte „verführen" lassen, abzugewöhnen und nach den Antiken und den Werken Raffaels den allein richtigen Weg einzuschlagen. Nach drei Jahren kehrte er nach Paris zurück, ließ sich als Mitglied in die Akademie der schönen Künste aufnehmen, malte einen „Hektor, der auf dem Rüstbette von Andromache beweint wird" und einen „Belisar, der um Almosen bittet", kehrte aber dann nach Rom wieder zurück, weil er überzeugt war, daß Rom die wahre Quelle der Begeisterung und der einzige Ort für den echten Künstler sei. Hier führte er sofort die Skizze zu den drei Horaziern aus, die er schon sieben Jahre zuvor entworfen haben sollte — je veux faire un tableau qui fasse trembler et frémir erklärte er dem ihm befreundeten deutschen Maler Friedrich Rehberg. Es ist sehr interessant, über dieses Gemälde die Urteile der römischen Künstler nach den einzelnen Nationen zu hören. Die Franzosen wurden natürlich nicht müde, die drei Horazier über alles zu erheben, was in neueren Zeiten jemals gemacht worden sei: Michelangelo und Raffael hätten nie besser, ja zuweilen nicht mit dieser Richtigkeit und Wahl gezeichnet. Die Italiener hingegen fanden es lächerlich, daß man ein Gemälde über die Werke der bolognesischen Schule und selbst über Raffael und die Antiken erheben wolle, erstlich, weil in ihm wider die ersten Regeln der Komposition gesündigt worden sei, zweitens, weil die Zeichnung eine Karikatur sei, weiter, weil der Künstler für das Kolorit kein Gefühl habe usw. Anders wieder urteilten die „neutralen" Nationen, zu denen die Deutschen und Engländer gehörten. Das Gemälde wäre aus den und jenen Gründen allerdings nicht fehlerfrei, aber die Anordnung des Ganzen und die Komposition seien groß und erhaben gedacht, Corneille sei nicht größer in seiner Tragödie als der Künstler in seinem Gemälde. Er male die Seele, er stelle die Menschen in ihren feierlichsten Handlungen und Leidenschaften mit Würde und Geist dar, alles sei dem Verstande deutlich, die Täuschung nehme ihren Anfang und entreiße dem Herzen die Empfindung mit Gewalt. Hier sei David nicht allein Maler, sondern Dichter, Menschenkenner, Philosoph. Man gebe ihm kein übertriebenes Lob, wenn man ihn in die Klasse der Domenichino und der Caracci setze, und die drei Horazier vorzugsweise das Meisterstück der französischen Kunst und das Bild „unseres" Jahrhunderts nenne[21]).

Dieses letztere Urteil ist nicht nur geschichtlich sehr wichtig, sondern für die damalige Geschmacksrichtung, für die Art und Weise, wie und in

welchen Sphären man den Inbegriff künstlerischer Vollendung sich dachte und wo das Evangelium der Kunst am lautersten verkündet werden sollte, sehr bezeichnend. Die Geschichte, das auf Grund von Tatsachen sich aufbauende Urteil der Nachwelt, pflegt solchen Einschätzungen von Zeitgenossen keine Rechnung zu tragen. Louis Davids kunstgeschichtliche Bedeutung ist nach einer ganz andere Seite hin festgestellt worden als damals seine römischen Freunde sich träumen ließen. Das traurigste Lob würde es für ihn sein, wenn man ihn in seinen Leistungen und in den Zielen seiner Kunst mit den bolognesischen Eklektikern gleichstellen wollte, wenn er nur auf dem Wege über Raffael und die Antike sich einen Namen gemacht hätte. Er war etwas ganz Anderes, weil seine Werke in einem gewissen Sinne Bruchstücke einer großen Konfession sind, deren bedeutsamste Grundlage die Zeitereignisse, die französische Revolution bildete. Als das Gemälde „Die drei Horatier" unmittelbar nach seiner Ausstellung in Rom nach Paris kam, machte es ein ungeheures Aufsehen: das, was zunächst darin verkörpert war, die unbedingte Vaterlandsliebe, die keine persönlichen Rücksichten kennt, erschien programmatisch wie eine Vorahnung künftiger Ereignisse. Hierin liegt das den damaligen Römern nicht zum Bewußtsein gekommene Geheimnis des für seine Zeit in der Tat epochemachenden Bildes.

Allerdings hat es seine berechtigten Gründe gehabt, wenn Davids berühmt gewordenes Gemälde die Begeisterung der in Rom weilenden deutschen Künstler entfachte. Blicken wir auf die Strömung der deutschen Kunst, wie sie sich seit Winckelmann und Mengs unter dem Einfluß der wiedergefundenen Antike und der archäologischen Entdeckungen und Forschungen Geltung verschafft hatte, auf die „klassizistische Reaktion", die Winckelmanns Lebenswerk in die künstlerische Praxis umsetzte und in Mengs überzeugungsvoll einen der größten Maler aller Zeiten erblickte, und vergleichen wir hiermit, was mit den Jahren auch Louis David als Evangelium der Kunst pries, so ergibt sich eine Wahlverwandtschaft, die uns jene Stimmung im deutschen Lager nur allzu erklärlich erscheinen läßt. Von Haus aus hatte allerdings Davids Entwicklungsgang anderen Zielen zugestrebt: er war ein Sohn des achtzehnten Jahrhunderts und hatte in Fragonards Stil Boudoirs mit galanten Geschichten ausgemalt und Porträts gemacht, die dem Geschmack der Zeit entsprachen. Als er endlich nach mehrmaligem Bemühen den großen Preis für Rom errungen hatte, erklärte er im Vollgefühl seiner persönlichen Überzeugung vor der Abreise: „Die Antike wird

mich nicht verführen, ihr fehlt jede Handlung und alles Leben". Und doch ging mit ihm in Rom die Umwandlung vor sich. Er fing, ähnlich wie andere Künstler, Mengs an ihrer Spitze, wenn auch nicht abhängig von ihnen, an in die Antike, deren Ruhm nun auch durch die Ausgrabungen der vom Vesuv verschütteten Städte verkündet wurde, sich einzuleben, Statuen und Reliefs, namentlich die der Trajanssäule zu kopieren, überhaupt das antike Leben in all seinen Äußerungen und Zeugnissen zu begreifen. Aber nicht nur die der Antike abgewonnene Form suchte er zu beherrschen, sondern sein Streben war, bedeutungsvolle Vorgänge aus dem klassischen Altertum in ernster Würde und voll von dramatischem Leben in diese Form einzukleiden, äußere Erscheinung und inneren Gehalt in engste Beziehung zu bringen. So entstand unter dem unmittelbarsten Einfluß der römischen Luft der Schwur der drei Horazier, der Tod des Sokrates und „Brutus in sein Haus zurückgekehrt nach der Verurteilung seiner Söhne". Archäologische Korrektheit und ein peinliches Studium von Kleinigkeiten, in denen gelehrte Antiquare schwelgen konnten, ja unmittelbare malerische Wiedergabe plastischer Motive der Antike zeichnen diese Werke dermaßen aus, daß sie selbst auf die Tracht der Zeitgenossen vorbildlich einwirkten. Man hat bei der Differenzierung der Unterschiede zwischen dieser neuen französischen und der neuen, aber doch um etwas älteren deutschen Kunst darauf hingewiesen, daß die moderne Strömung in Frankreich nicht durch ein gelehrtes Programm, nicht durch die wissenschaftliche Tat eines Forschers, hervorgerufen worden sei, sondern Folge einer großen Kulturbewegung sei, die einige Jahre später in den Zeitereignissen ihren drastischen Ausdruck fand. In der Wirkung sind beide Bewegungen jedenfalls sich so ziemlich gleich, nur waren ihre Träger himmelweit voneinander verschieden: dort der temperamentvolle Franzose, der durch seinen Esprit, durch sein Pathos und ein ungleich höheres Können imponierte und alles mit sich fortriß, hier der philisterhafte Deutsche, der aus seiner Haut nicht heraus konnte und mitten in den Schönheiten der südlichen Natur nur nach dem Programm der Gelehrtenstube arbeitete. Schon Diderot hatte Winckelmann vorgeworfen: man scheine die Antike studieren zu müssen, um die Natur sehen zu lernen. Das war das Merkmal der deutschen Kunst auf römischem Boden geworden, dadurch war aber auch ihre Niederlage gegenüber der französischen besiegelt worden. Goethe selbst, der die Ausstellung von Davids Gemälde in Rom nicht erlebt hat, weist darauf hin, daß sich durch die „Horatier" das Übergewicht auf die Seite

der Franzosen (was, so muß man hinzufügen, auf seiten der Deutschen, auch wenn man an Mengs denkt, eigentlich nie vorhanden gewesen ist), hingeneigt habe, und daß Tischbein dadurch veranlaßt worden sei, seinen Hektor, der den Paris in Gegenwart der Helena auffordert, lebensgroß (weil nämlich Davids Figuren lebensgroß waren) anzufangen. Tischbein war aber nicht der Mann, der zusammen mit David hätte in die Schranken treten können.

Unter den italienischen Künstlern, die Davids Gemälde einer abfälligen Kritik unterzogen, befand sich das Haupt der römischen Malerschule, der bekannte, hochbejahrte Pompeo Batoni nicht. Er bewunderte die Arbeit des viel jüngeren Pariser Meisters und rief ihm die schmeichelhaften, für die damalige Zeit aber nicht allzu bedeutungsvollen Worte zu: »tu ed io soli siamo pittori, pel rimanente si può gettarlo al fiume!« — „Du und ich, wir allein sind Maler, den Rest kann man in den Tiber werfen!" was damit übereinstimmt, daß er einst, wie Tischbein erzählt, bei Tisch zu einer schönen Frau sagte: „Sie sind ebenso gewiß die schönste Frau, als ich der beste Maler in der Welt bin." Batoni hatte allerdings wegen seiner Dünkelhaftigkeit bei seinen italienischen Kollegen einen schweren Stand. Wegen seiner frischen und lebhaften Farben machte man ihm den Vorwurf, er sei ein angenehmer Miniaturmaler, aber kein „gelehrter" Künstler. In Rom hat er immer nur Widerspruch, nie einen entscheidenden Beifall gefunden oder er ist nur von den Fremden richtig verstanden worden. Das treffendste Urteil über ihn läßt sich vielleicht in die Worte zusammenfassen, daß er trotz seines Epigonentums der letzte namhafte Vertreter der Kunst gewesen ist, die in Raffael und Michelangelo ihren Höhepunkt erreicht hatte. Bald nach Davids Debut hatte er das Unglück, das Augenlicht zu verlieren, 1786 traf ihn ein Schlaganfall und im Februar 1787 schied er im Alter von neunundsiebenzig Jahren aus dem Leben. Goethe erwähnt den Todesfall indessen nicht. Batonis Ruhm ist in der neueren Zeit stark verblaßt. Seine Zeitgenossen, von denen Goethe eine Ausnahme bildete, haben ihn dagegen künstlerisch sehr hoch eingeschätzt und nicht nur von den italienischen Städten, sondern von den Höfen von beinahe ganz Europa wurde er mit Aufträgen für Altar- und Profanbilder (für Friedrich den Großen malte er die „Familie des Darius", auf der er seine bildschönen Töchter mit anbrachte) überhäuft, auch als Porträtist ist er viel tätig gewesen, und diese Bildnisse, die er in großer Anzahl für reisende Engländer ausführte, gehören hauptsächlich wegen ihrer

malerischen Haltung und ihrer Ähnlichkeit zu den besseren Porträtschöpfungen des achtzehnten Jahrhunderts. In Deutschland ist er eigentlich durch seine „Büßende Magdalena" in der Dresdner Gallerie berühmt, ja man kann sagen, populär geworden, eines jener Gemälde, das, unzähligemal vervielfältigt, wie Adrian van der Werffs „Vertreibung der Hagar", früher zu den Inventarstücken der Kunstgeschichte gehörte, jetzt wesentlich geringer eingeschätzt wird. Goethe rühmt (in der Farbenlehre) sein großes Gemälde „Sturz des Zauberers Simon" (vom Jahre 1761, in Santa Maria degli Angeli, ursprünglich für die Peterskirche bestimmt, für diese aber nicht angenommen) als ein sehr verdienstliches Werk. Das Kolorit sei kräftig, sehr lebhaft, aber in Hinsicht auf Harmonie der Farben könne weder diesem noch einem andern von Batonis Werken einiger Wert beigelegt werden. Je figurenreicher sie seien, desto weniger gewährten sie dem Auge Befriedigung.

Batonis Name bedeutet in Rom unter den italienischen Malern am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts so ziemlich den einzigen Höhepunkt, den die Kunstgeschichte verzeichnet hat. Die Kunst hatte sich in Italien ausgelebt, die spärlichen Nachklänge, die an eine vergangene große Zeit erinnerten, stellten nur ein kümmerliches akademisches Fortvegetieren dar. Venedig allein besaß noch eine Reihe von Meistern, Giovanni Battista Tiepolo, als Figurenmaler an ihrer Spitze, neben ihm Antonio Canale als klassischer Vertreter der Landschaftsmalerei, die sich eine bedeutungsvolle geschichtliche Stellung errungen haben. Dabei war aber doch unter der Künstlerschaft der Zug nach Rom außerordentlich groß, weil der majestätische Nimbus, der die Stadt seit über zweihundert Jahren umgab, immer noch seine Wunderkraft auf die jüngere Generation bewahrt hatte. Für die Franzosen war Rom die hohe Schule geworden, seitdem unter Ludwig XIV. im Jahre 1666 die französische Akademie daselbst gegründet worden war. Die deutschen Künstler dagegen haben sich viel später dort Heimatsrecht erworben. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erfüllte Anton Raffael Mengs mit seinem Ruhm die Welt; Winckelmann, der allerdings sein Freund war, erklärte ihn für einen der größten Maler aller Zeiten, aber selbst ein Mann wie Giovanni Battista Casanova, ein Bruder des berüchtigten Abenteurers, ein Schüler von Mengs, meinte, er sei „unstreitig der größte Maler und der arbeitsamste Mann seines Jahrhunderts". Man muß gerecht sein: wenn man sein Deckenfresko in San Eusebio in Rom betrachtet oder seinen figurenreichen Parnaß im Hauptsaal des Kasinos der Villa Albani,

so muß man in Hinblick auf die übrigen zeitgenössischen Leistungen der Malerei vor dieser Monumentalität des Stiles, vor seinem Ernst und seiner Feierlichkeit als vor einer Schöpfung, die unsere Hochachtung verdient, trotz allem, was die Kritik an ihr auszusetzen gehabt hat, sich verneigen. Aber als Mengs im Jahre 1779 starb, war kein Erbe seines Ruhmes und seiner Kunst da. Die deutschen Künstler, die da kamen und gingen, waren im besten Falle mittelmäßige Größen, die unter dem Drucke der antiquarisch-gelehrten Strömung ebensogut in Florenz sich aufhalten konnten, wie Neapel ihre Zufluchtsstätte eine zeitlang geworden ist. Was hatte es da für eine Bedeutung, wenn der allerdings auf die italienischen Zustände recht schlecht zu sprechende Archenholtz sich in die Brust wirft und im Vollgefühl seines Deutschtums emphatisch verkündet: „Deutschland hat die Ehre, selbst in Rom an der Quelle der Künste die vornehmsten Künstler zu haben. Der beste Porträtmaler nach Batoni, der beste Landschaftsmaler, der beste Bildhauer und der beste Steinschneider in Rom sind Deutsche". Damit waren Maron, Mengs Schwager, Hackert, Trippel und Johann Pichler gemeint. Was hatte dieser Ruhm, selbst wenn er bei allen vier Namen den Tatsachen entsprochen hätte, denn für einen besonders rühmenswerten Hintergrund? Unter solchen Umständen war es wertvoll, wenn auch auf den Gang der Entwicklung der deutschen Kunst leider ohne Einfluß, daß ein junger deutscher Maler den Mut der eigenen Überzeugung besaß und unter zahlreichen Zunftgenossen, die sich, wie die meisten Künstler, für unantastbare Größen hielten, bekannte, daß es mit der deutschen Kunst doch recht jämmerlich schlecht bestellt sei, ja zu verstehen gab, daß man von den Franzosen recht viel lernen könne, wenn man nur die Einsicht habe, daß man neue Wege beschreiten müsse. Dieser junge Maler war Wilhelm Tischbein. Er gehörte der bekannten, aus zahlreichen Mitgliedern bestehenden Malerfamilie an; bei seinen Lebzeiten war er eine geschätzte Größe, dessen litterarischer Nachlaß, später herausgegeben, viel gelesen wurde, heutigen Tages aber ist er eigentlich fast nur noch durch sein wundervolles Bildnis, das Goethe in der römischen Campagna darstellt, allgemein bekannt. Ihm dankt Goethe die genußreichsten Stunden seines römischen Aufenthaltes: er ist es gewesen, der den Dichter vom ersten Tage an unter seine Obhut nahm, ihn in das römische Leben mit der ihm eigenen Kenntnis der örtlichen Verhältnisse einführte, ihn lehrte als Künstler zu sehen und zu fühlen, ihm durch seine Freundschaft die römischen Tage in der Erinnerung bis an sein Lebensende



WILHELM TISCHBEIN in seiner römischen Werkstatt
Selbstbildnis des Künstlers. Weimar, Großherzogl. Museum



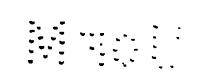
Zu Seite 99

verklärt hat, wenn diese Freundschaft selbst auch nur von kurzer Dauer gewesen ist.[22])

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein wurde 1751 zu Hayna in Hessen geboren; sein Großvater war Johann Heinrich Tischbein, von dem alle die zahlreichen Künstler dieses Namens abstammen, sein Vater Johann Conrad, ein weitgereister Mann, war Tischler und Drechsler gewesen. Oft erzählte er, wie er mitten unter tausendjährigen Eichen im Walde geboren bis ins dreizehnte Jahr dort unter Gänsen, Habichten und Hasen aufwuchs, immer mit der Kreide in der Hand, wie er dann nach Hamburg und Holland kam, um sich weiter auszubilden. In den Jahren 1773—1779 hielt er sich in Kassel, Hannover und Berlin auf, auch in Dresden studierte er. In Berlin hatte er das Glück, bei Hofe eingeführt zu werden; ein Porträtauftrag folgte dem andern und bei den immer mehr sich drängenden Bestellungen scheint der Betrieb etwas handwerksmäßig gewesen zu sein. Oft machte er, so erzählt er selbst, drei Porträts an einem Tage, den Kopf pflegte er schließlich gar nicht mehr mit Kreide vorzuzeichnen, sondern gleich mit Pinsel und Farbe anzulegen. Zu seiner Unterstützung ließ er sogar seinen jüngsten Bruder Jakob nach Berlin kommen. Die Zahl seiner vor seiner ersten Reise nach Italien in Deutschland ausgeführten Bildnisse muß ungeheuer groß sein; doch fehlt es an einer kritischen Sichtung der mit dem Namen Tischbein verbundenen Gemälde, so daß jetzt der Anteil der einzelnen Mitglieder der großen Künstlerfamilie noch immer nicht klar vor unsern Augen steht. Indessen das „gewöhnliche" Porträtmalen behagte unserm Künstler auf die Dauer der Zeit nicht; er glaubte sich zu Größerem berufen, aber er besaß nicht Mittel genug, Bilder zu schaffen, auf die er viel Zeit hätte verwenden müssen. „Am Ende würden mir auch solche moderne Porträts mit den gepuderten Haaren und den geschminkten Wangen, wo man nie die Natur malen kann, weil die Originale selbst nicht wahr sind, zuwider". Er ging nun wieder auf Reisen. 1779 brach er nach Italien auf. In Oberitalien, namentlich Florenz hielt er sich nur kurze Zeit auf; es ging ihm wie anderen Romfahrern, vor allem wie Goethe selbst: „Wie ein Wanderer, der eilend den Berg erklimmt, auf dessen Rückseite er die strahlende Sonne sehen wird, von der sich ihm jetzt nur der rote Schein zeigt: so begierig war er, Rom zu sehen, wo das Licht des Geistes wohnen sollte". Er hat hier zwei Jahre studiert, in Kirchen und Gallerien, namentlich die Raffaels und die Antiken im Vatikan, dann in der Natur, die er in der Villa Borghese

und in Tivoli in ihrer höchsten Schönheit fand, auch an Trippel, der eine Modellierschule unterhielt, schloß er sich an. Dann sehen wir ihn wieder in der Schweiz, in Zürich, wo er zu Lavater und Bodmer in ein freundschaftliches Verhältnis trat. „Um diese Zeit (1782), so schreibt er, bekam ich auch einen Brief von meinem Bruder, dem Aufseher der Gemäldesammlung in Kassel, mit einem andern vom Kriegsrat Merck in Darmstadt, der mir schrieb, wenn ich vom Herzoge von Gotha einen Gehalt zum weitern Studieren annehmen wolle, so habe der Dichter Goethe mir diesen ausgewirkt, und falls ich ihn annähme, sei es des Herzogs Wille, daß ich nach Rom zurückkehre, um mich da zu vervollkommnen". Er verließ nun im Oktober Zürich, hielt sich einige Zeit in Mailand auf, und war Ende Januar 1783 zum zweiten Aufenthalt in der ewigen Stadt. Vier Jahre später traf Goethe daselbst mit ihm zusammen. Tischbein hat bekanntlich „seinen Kindern und Freunden zu Gefallen" seine Lebenserinnerungen in späteren Jahren aufgezeichnet; als er seine zweite italienische Reise beschrieb, war er einundsechzig Jahre alt — einige Jahre später wandte sich Goethe der gleichen Aufgabe zu. Doch ist Tischbeins Memoirenwerk „Aus meinem Leben", in zwei Bänden von Carl G. M. Schiller herausgegeben, erst im Jahre 1861 im Buchhandel erschienen. Zur Kultur- und Kunstgeschichte jener Zeit, während der auch Goethe im Süden weilte, bilden die frisch und anregend, teilweise auch mit echt plastischer Anschaulichkeit geschriebenen Aufzeichnungen des Verfassers einen wertvollen Beitrag, der für unsere Zwecke leider nur in einem beschränkten Maße die erwünschte Ausbeute gewährt, da Tischbein des Zusammenseins mit Goethe in Rom gar nicht gedenkt, sondern als „Begleiter und Schützer des Dichters", den er zu hüten hatte „wie eine Mutter ihren Säugling, dieses Kleinod für die Welt, diesen lieben Freund" nur die gemeinsame Reise nach Neapel kurz beschreibt. Allerdings ist das Werk in der Form, in der es uns vorliegt, nicht vollendet; der Verfasser hatte viele Jahre lang Mühe und Fleiß auf diese Lebensgeschichte verwendet, er hatte eine Illustrierung mit Kupferstichen geplant, aber die Ausführung hatte sich verzögert, da sein Geist infolge übermäßiger Anstrengungen in völlige Apathie verfiel. Vielleicht ist das schon während Goethes italienischer Reise eingetretene Zerwürfnis mit dem Dichter Schuld daran, daß er des römischen Zusammenseins mit diesem nicht weiter gedacht hat.

Tischbein erzählt, daß er damals, als Davids Gemälde annähernd fertig gewesen sei, seinen „Conradin" ebenfalls vollendet gehabt und den



Mut gefaßt habe, zu dem französischen Meister zu gehen und ihn zu bitten, sich seine Arbeit anzusehen. Das habe David denn nach vielem Bitten auch getan; das Bild habe ihm außerordentlich gefallen und zum Zeichen der Anerkennung habe er nun Tischbein gebeten, sich in sein Atelier zu bemühen und die „Horatier" zu besichtigen. Für den schlichten deutschen Meister war es ein bedeutungsvoller Tag, als er Davids Werk gegenübertrat und von „eiskaltem Schauer" ergriffen in seinen packenden Inhalt sich vertiefen konnte. Es schien, als ob unter dem Eindruck dieser Stimmung ein Wandel in seiner künstlerischen Überzeugung vor sich gehen solle und er nach neuen Idealen hingedrängt werde. Wir besitzen einen Brief von ihm an seinen Freund Merck (vom September 1785), in dem er die Bedeutung von Davids Gemälde für die römische Kunstwelt mit allen Folgen, die es nach sich ziehen könne, mit einer die trostlose Lage der damaligen deutschen Kunst kennzeichnenden Offenheit schildert: „Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr es mich freuet, daß ein Mensch wieder Etwas gemacht hat, das man doch Bild nennen kann. Denn jetzt ist die Mahlerei so auf eine niedrige Art getrieben worden, daß es eine Schande ist. Man hat nichts gesehen, als kleine, angenehme Bildchen, die nur fürs Auge gemacht waren und weiter nichts bedeuteten; weder Sinn noch Verstand war darin; oder man hat fast immer Landschaften gemacht, wo auch nichts an ist als ein Baum, ein blauer Berg und was noch mehr dazu gehört, einen Mahler zu zeigen, der weder Wahl noch Verstand hat. Jetzt fangen die Mahler und auch die Liebhaber besser an zu denken, und ich hoffe, daß der Ausspruch, was gut oder schlecht ist, dadurch denen Leuten benommen wird, welche bis jetzt die Autorität gehabt haben und dadurch die Kunst so vergiftet, daß sie so lange krank gewesen ist und fast gestorben wäre. Wie man mahlen soll, weiß man schon, nur das fehlet noch, was man mahlen soll. Denn die Mahlerei ist fürs Bedeuten und das Gefallen ist ihre geringere Natur. Für unsere Zeiten müssen wir ganz andere Bilder machen, als die nur nachahmen, welche aus den vergangenen Zeiten übrig geblieben sind. Ich wünschte, daß einer von den teutschen Weisen, welcher die Menschen und ihre Natur recht kennt, Etwas darüber schriebe." Es ist interessant zu hören, wie man sich in Goethes Kreise zu der Frage gestellt hat. Heinrich Meyer hat in seinem „Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts" und in einem Aufsatz „Neue deutsche religios-patriotische Kunst" (der 1817 in „Kunst und Altertum" erschien und ganz in Goethes Sinn gehalten war) die Ansicht

ausgesprochen, die größere Wertschätzung der älteren, vor Raffael blühenden Maler sei zu allererst von Tischbein ausgegangen, doch habe diese Neigung vorerst noch keine Folgen in der praktischen Ausübung der Kunst gezeitigt. Die Neigung zur naiven Einfalt der früheren florentinischen Meister, so schreibt Meyer, habe zwar erwachen und fortdauern können, weil es wirklich den meisten Kunstprodukten am Natürlichen, Innigen, Gemütlichen und zart Empfundenen mangeln mochte: aber Nutzen für die Kunst sei nicht entstanden, weil diese rohe Unschuld mit der sonst von dem Künstler geforderten schönen Form, edlen Charakteren und gebildetem Geschmack unvereinbar sei. Dann sei die kräftige Manier Davids entstanden, die, gehoben durch Verwandtschaft mit den herrschenden politischen Tendenzen, mehr Beifall erhalten hätte, als sie vielleicht ihrem inneren Kunstgehalt nach hätte erhalten sollen. Meyer möchte diesen Geschmack den kriegerischen oder noch passender den theatralischen nennen, weil in den Darstellungen etwas Maskenhaftes herrscht und die Figuren sich wie Schauspieler gebärden. Meyer hat mit seinen Ausführungen recht, aber er verkennt, daß künstlerische Richtungen sich vielfach in Kontrasten bewegen und bewegen müssen. Auch die Wahl des Gegenständlichen ist in den einzelnen Kunstepochen ein integrierender Bestandteil der künstlerischen Entwicklung überhaupt, was beispielsweise auch durch die moderne künstlerische Bewegung bewiesen wird. Die Frage, die hier angedeutet wird, hat in der Tat die Gemüter viel beschäftigt, und Tischbein steht durchaus nicht vereinzelt da. Für seinen Standpunkt ist es bezeichnend, daß der Erfolg, den Davids Gemälde innerhalb der zeitgenössischen Kunst errungen hat, lediglich auf die glückliche Wahl des Themas zurückgeführt, das rein künstlerische Moment aber als etwas Nebensächliches betrachtet wird. Das war indessen nicht nur Tischbeins Doktrin, sondern die allgemeine Auffassung der Zeit. Den Niederschlag davon finden wir in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste, der bekannten Kodifikation der ästhetischen Begriffe und Grundsätze des zur Neige gehenden Jahrhunderts. Sulzer weist vielfach darauf hin, daß der Künstler seinen Stoff in einer doppelten Absicht zu beurteilen und zu wählen habe. Einmal müsse er darauf sehen, daß er keinen der Bearbeitung unwürdigen Stoff wähle. Man müsse für alle Künste zum Hauptgrundsatz der Wahl machen, was Vitruv von Gemälden sage: sie seien nichts wert, wenn sie nur durch Kunst gefallen. Dann aber müsse der Künstler auch überlegen, ob der Stoff überhaupt und jeder Teil desselben ästhetisch sich bearbeiten lasse, um

ein Gegenstand des Geschmackes zu werden. Mengs habe einmal bemerkt, daß Dürer die Kunst der Zeichnung ebensosehr in seiner Gewalt gehabt habe wie Raffael, aber in Absicht auf den Geschmack nicht so gut zu wählen gewußt habe als dieser. Goethe selbst hat in seinen alten Tagen sich zu diesem Thema noch geäußert. Nachdem er über Vieles gleichgiltig geworden, so heißt es in dem kurzen Aufsatz „Zu malende Gegenstände" im vierten Bande der nachgelassenen Werke, betrübe es ihn noch immer und in der neuesten Zeit sehr oft, wenn er des bildenden Künstlers Talent und Fleiß auf ungünstige, widerstrebende Gegenstände verwendet sehe, daher er denn von Zeit zu Zeit auf vorteilhafte Gegenstände hindeute — er empfiehlt da die Jungfrau Thisbe, die an der gesprungenen Wand horche (nach Ovids Metamorphosen), oder Christus auf dem Meere wandelnd, dieses besonders deshalb ein schönes Thema, weil es Raffael nicht gemalt habe, „denn mit ihm zu ringen sei so gefährlich als mit Phanuel" (1. Buch Moses Kap. 32). Die moderne Ästhetik hat diesen Standpunkt verlassen und zwar mit Recht. Nicht die Wahl des Gegenstandes, sondern die künstlerische Qualität der Ausführung, nicht das Was, sondern das Wie bildet den Ausgangspunkt und die Grundlage für die Beurteilung eines Kunstwerkes, mag es der Malerei oder der Plastik angehören, nicht darin besteht die Aufgabe des Künstlers, dem Geschmack der Menge zu huldigen und nach Effekten zu suchen, die gegenständlich der Sensationslust entgegenkommen, sondern er soll sein eigenes Selbst darbieten und das Publikum veranlassen, ihn in dem zu verstehen, was er aus seinem Innern als den wirklichen Ausfluß seiner Persönlichkeit geschöpft hat. Aber wer solche Forderungen an die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts anlegen wollte, würde nur zu einer Verkennung ihrer wichtigsten Prinzipien gelangen und sie in ihren Äußerungen überhaupt nicht verstehen.

Was Tischbein, man möchte sagen programmatisch in dem Brief an Merck als sein Glaubensbekenntnis niedergelegt hat, das hatte gerade ihn in seinem Innern schon seit Jahren bewegt. Man muß ihm überhaupt das gute Zeugnis ausstellen, daß er nach seinen Kräften und nach seiner Überzeugung das Niveau der Kunst seiner Zeit zu heben bemüht war und daß er in dieser Hinsicht mehr getan hat, als die meisten seiner Berufsgenossen. Schon im Februar 1782 schreibt er einmal an denselben Merck: „Über die deutsche Geschichte hatte ich einen großen Zank mit den Künstlern, die wollten mir nicht gestehen, daß sie nicht so gut zum Malen sei als die römische und ich glaube, in der deutschen sind

ebenso große und edle Vorfälle, als in jener, nur unbekannter, und die ältere deutsche Kleidung wird ebensoviel Effekt machen als die römische, und vielleicht noch mehr". Er fügt dann die Frage hinzu, wieviel schöne Bilder könne man aus Goethes Götz von Berlichingen machen? In der Tat führte er ein solches Gemälde aus: „Götz und Weißlingen", ein wenig erfreuliches Werk seiner Hand (im Goethe-Nationalmuseum in Weimar). Das Hauptwerk aber, das aus dieser Überzeugung herauswuchs, war der „Conradin von Schwaben, im Gefängnis nach seiner Verurteilung zum Tode Schach mit Friedrich von Österreich spielend" (im herzoglichen Museum zu Gotha), eine lebhaft an die Gefühle des Beschauers appellierende Szene, nach seiner Meinung das Muster eines Gemäldes, das, wie er wollte, auf den Geist der Deutschen wirken, vaterländische Geschichte verkörpern sollte, wo Menschen von Edelmut und Kraft Taten vollbrachten, die würdig waren, als Muster zur Nachahmung im Bilde aufgestellt zu werden. Mit dieser patriotisch-romantischen Tendenzmalerei hat es aber nur zu bald ein Ende gehabt. Die Zeit erwies sich mit dem, was in ihrem Strom an herrschenden Einflüssen, an Geschmack oder Vorurteil dahinbrauste, stärker als das Individuum, das diesen Strom ablenken wollte. Hier hätte nur das Genie bahnbrechend wirken können und ein solches besaß die damalige deutsche Kunst nicht. Tischbein machte vielmehr in sich dieselbe Wandlung wie Goethe durch, und dieser Parallelismus in der Entwicklung der künstlerischen Ideale mag es letzthin wohl auch gewesen sein, der bei ihrer Interessengemeinschaft die beiden Männer im fremden Lande menschlich so nahe gebracht hat.

Wie Goethe dieses künstlerische Glaubensbekenntnis unter dem Einfluß der verschiedenen Richtungen, die im Laufe der Jahre und wohl auch in Abhängigkeit von seiner Umgebung ihm zu denken gaben, verändert hat, ist von seinen Biographen oft dargestellt worden. Lediglich, um dem Leser ein kurzes Bild dieser Entwickelung zu geben, mag an die wichtigsten Tatsachen nachstehend erinnert werden. Goethe hatte sein hohes Lied Erwin von Steinbach und der deutschen Baukunst zu Ehren während seiner Straßburger Studentenzeit (1772) angestimmt. Herder hatte diesen Hymnus, angeregt durch sein deutsches Empfinden und die nationale Sinnesweise in seine Schrift „Von deutscher Art und Kunst" aufgenommen, freilich nicht ohne Goethes Ausführungen ein Gegengewicht zu verleihen, das den Leser zu einer nüchternen Betrachtung der Frage herabstimmte. Er ließ unmittelbar auf den Goetheschen

Aufsatz den „Versuch über die Gothische Baukunst", die Übersetzung einer italienischen Abhandlung des Paolo Frisi, die 1766 erschienen war, folgen. Diese Ausführungen über die Gothik, die sich in Italien nie rechte Freunde hat erwerben können, bewegen sich zumeist in den üblichen Urteilen, wenn sie auch das Hauptgewicht auf die konstruktiven Elemente und technischen Einzelheiten legt. Goethes positive Stellung zur deutschen Baukunst wird vielleicht am klarsten, wenn wir hören, wie die Ästhetiker jener Zeit über sie dachten und urteilten, und hier ist wieder Mengs' Ansicht von besonderem Interesse, weil er auch als Praktiker am meisten schulbildend zu wirken in der Lage war. Was wir mit dem Schlagwort „Gothisch", was aber in der Tat „deutsch" heißen müsse, begreifen, war für ihn der Gegensatz zum „guten Geschmack", d. h. es waren „jene ausschweifenden und 'seltenen Dinge, die der Vernunft ganz und gar zuwider sind". Dieser Stil dauerte so lange, bis endlich Italien „alle eingeschlichene Barbarei verjagte". Die Venezianer waren die ersten, die zur Ehre des heiligen Markus einen Tempel bauten, die einen griechischen Baumeister beriefen, der zwar an den Elementen der Gothik noch festhielt, aber nicht an ihren „ausschweifenden Proportionen". Brunelleschi aber war der erste, der den Italienern den Geschmack von der griechischen Baukunst wieder beibrachte. Solchen und ähnlichen Ausführungen gegenüber läßt sich Goethe in seiner echten, jugendlichen Begeisterung vernehmen, wenn er ausruft: „Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte auf Hörensagen neidischer Nachbarn seinen Vorzug verkennt, Dein Werk mit dem unverstandenen Worte Gothisch verkleinert, da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können: Das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos!" Es ist bekannt, wie schon die nächsten Jahre unter dem Andrange altklassischer Ideen einen Wandel in dieser Gesinnung brachten und wie er in seinem späteren Leben das Glaubensbekenntnis seiner Jugend ganz verleugnete. Nur zwei Ereignisse — beide aus der Zeit nach seiner Rückkehr aus Italien — mögen hier angeführt sein. Am 29. Oktober 1792, am nämlichen Tage, wo er vor sechs Jahren in Rom eingezogen war, sah er (während der Kampagne in Frankreich) in Trier neben den Überresten römischer Bauwerke solche der „Baukunst früherer Mittelzeit": „ich habe, so äußert er sich über sie, von solchen Dingen wenige Kenntnis, und sie sprechen nicht zum gebildeten Sinn". Und gegen das Ende seines Lebens (1830) bemerkte er einmal gesprächsweise: „Ich nenne den

Mailänder Dom nur eine Marmorhechel. Ich lasse nichts von der Art mehr gelten, als den Chor zu Köln; selbst den Münster (in Straßburg) nicht". Auch Friedrich Schlegels „Grundzüge der gothischen Baukunst", in denen der erste objektive Versuch zur künstlerischen und geschichtlichen Würdigung der Gothik gemacht worden war, hatten in seiner Sinnesweise nichts zu ändern vermocht.

Solche Dinge trugen sich am grünen Baume zu, und derjenige, der dem Jahrhunderte als ein gottbegnadeter Genius erschien, der in der Weltgeschichte seines Gleichen nicht kennt, fühlte sich als bescheidener Epigone der Alten und verkündete froh „Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön!" „Homeride sein zu wollen, wenn man Goethe ist" — „hätte ich doch die Macht, so rief Gottfried Schadow in seinem heiligen Zorn aus, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten!" Kann man sich da aber wundern, wenn auf römischem Boden, wo Winckelmanns Einfluß und Mengs' Schule mächtig nachwirkten, wo das Altertum in tausendfältigen Zeugnissen mit lapidaren Buchstaben seinen verblichenen Ruhm verkündete, wenn der deutscheste Mann reumütig an die Quelle zurückkehrte, die schon einmal ein neues Zeitalter der Kunst heraufgezaubert hatte? „Die Kunst ist einmal, wie das Werk des Homeros, griechisch geschrieben, und derjenige betrügt sich, der da glaubt, sie sei deutsch" — in dieser heiligen Überzeugung haben sich Goethe und Tischbein in Rom zusammengefunden. Und wenn Tischbein vordem, als er seinen „Conradin" schuf und mit seinen Kollegen über die Wahl deutscher Stoffe als künstlerische Vorwürfe disputierte, in seinen Ansichten noch schwankend gewesen wäre, so mußte Goethes Einfluß ihn für die Antike wieder gewinnen: hierin liegt vielleicht eine gewisse Tragik des Schicksals, wie auch im Sinne des Deutschtums und im Interesse seiner Entwickelung nach der vaterländischen Seite hin Goethes Stellung zu beklagen, andererseits aber auch sehr wohl zu verstehen ist. Aber jene Zeit war überhaupt nicht dazu angetan, das Deutschtum als eine nationale Sache zu pflegen und Rom war nicht der Ort, als Kultstätte für solche Huldigungen zu dienen.

Tischbeins künstlerische Tätigkeit steht, seitdem Goethe ihm persönlich nahe getreten war, unter dem Einfluß der Antike, der sich noch steigerte, als er im Jahre 1787 nach Neapel übersiedelte, wo er einige Jahre später zum Direktor der dortigen königlichen Malerakademie und zugleich zum „Schätzer aller Kunstwerke vom Hofe und dem ganzen Lande" ernannt wurde. In Neapel malte er (1787) im Anschluß an Goethes

Iphigenie sein Gemälde „Orest und Iphigenie", die Erkennungsszene, für den Prinzen von Waldeck (jetzt im Besitz des Fürsten von Waldeck in Arolsen). Die Iphigenie trägt die Züge der Geliebten Hamiltons, der Miß Hart, „einer Schönheit, die man selten hieß, und die einzige, die ich in meinem Leben gesehen habe" (Goethe an Merck, Neapel 10. Oktober 1787). Heinrich Meyer sah das Bild in Neapel und fand, nachdem er sein „nachteiliges Vorurteil darwider" aufgegeben, daß es „den schönen Sachen beigezählt" werden müsse. Es ist trotzdem nur eine schwächliche Leistung. Sir William Hamilton war viele Jahre lang englischer Gesandter in Neapel, ein für das griechische Altertum, für seine Kunst und seine Götterwelt enthusiastisch begeisterter Mann, der für seine eigenen Sammlungen und für Ausgrabungen beträchtliche Summen ausgab. Er ist in der Geschichte der archäologischen Wissenschaft wohlbekannt durch seine beiden Sammlungen bemalter, meist unteritalischer Vasen, deren erste das britische Museum erworben hat, während die zweite auf dem Transport nach England großenteils verloren ging. In Tischbein fand er in der Bewunderung seiner Tongefäße einen gleichgesinnten Kunstfreund. Tischbein gab diese Vasengemälde in Nachzeichnungen, die freilich wegen ihrer stilistischen Ungenauigkeit und ihrer Neigung, die Darstellung zu verschönen, wissenschaftlich nur in einem bedingten Maße brauchbar waren, in vier Bänden (Neapel 1791 bis 1803) heraus. Hamilton selbst und der russische Geschäftsträger Ritter von Italinsky schrieben englisch und französisch den Text dazu. Goethe hat übrigens Hamilton während seines Aufenthaltes in Neapel (im Juni 1787) in seinem Lusthause auf dem Posilipp besucht, „wo man freilich nichts Herrlicheres auf Gottes Erdboden schauen kann". Miß Hart hat durch ihre persönliche Erscheinung diesen Eindruck noch verstärkt. Sie ist von Angelika Kauffmann als Thalia mit der Maske porträtiert worden, Raffael Morghen hat das Bildnis gestochen: in ihren Zügen liegt etwas, was an Christiane Vulpius erinnert.

Tischbein blieb auch weiterhin, unterstützt durch die reichen Funde und Entdeckungen, die die vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens der erstaunten Welt brachten, im Fahrwasser der Antike. Als er (mit seinem Freunde Hackert zusammen) von den Franzosen aus Neapel 1799 vertrieben worden war, wandte er sich wieder seiner deutschen Heimat zu und gab den „Homer nach Antiken gezeichnet" (Göttingen und Stuttgart, 1801—1804) zunächst in sechs Heften heraus, ein Prachtwerk, für das der Göttinger Professor Heyne den erläuternden Text schrieb.

Er folgte einer Einladung des Herzogs Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg, der ihm 1804 seine Sammlungen, darunter 86 Gemälde, die er vorzugsweise in Rom und Neapel erworben hatte, abkaufte und eine jährliche Pension von sechshundert Talern gewährte,[23]) und ließ sich in Eutin nieder, wo er 1829 gestorben ist. Wenn wir heutigen Tages das Urteil über seine künstlerischen Leistungen zusammenfassen, so ist es für uns kein Zweifel, daß seine Hauptstärke in seiner Tätigkeit als Porträtist bestand. Es würde einen nicht nur pietätvollen, sondern ungemein dankenswerten Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts bedeuten, wenn seine Bildnisse, die von Friedrich dem Großen und andern Mitgliedern des preußischen Königshauses, von Lavater und Bodmer, der Lady Hamilton und von andern zeitgenössischen Berühmtheiten — hoffentlich sind sie noch alle erhalten? — in guten Nachbildungen einmal bekannt gemacht würden. Tischbeins Bedeutung als Künstler würde uns auf diese Weise überhaupt erst erschlossen werden. Sein Bildnis Goethes, das künstlerisch bedeutendste und monumentalste, das wir von dem Dichter besitzen, ist eine Leistung, die ihm und seiner Zeit hohe Ehre macht. Diesem mit größter Begeisterung und Hingabe gemalten Porträt ist es fast ausschließlich zu danken, wenn sein Name als der eines Künstlers, der seiner Zeit genug getan, heutigen Tages noch mit Anerkennung genannt wird, denn die übrige große Masse seiner Werke ist in Vergessenheit geraten oder sie wird nur noch von einer kleinen Schaar berufener Kenner des achtzehnten Jahrhunderts gewürdigt. Auch seine Biographie müßte auf Grund seiner Aufzeichnungen und der sonstigen zahlreichen zeitgenössischen Berichte einmal geschrieben werden; u. a. dürfte sie auch für die Geschichte der klassischen Altertumswissenschaft einen schätzenswerten Beitrag bilden.

Tischbeins persönliche Beziehungen zu Goethe gehen in den Anfang der achtziger Jahre zurück. Neben Merck ist es auch Lavater gewesen, der auf Grund seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem Künstler für diesen bei Goethe ein gutes Wort einlegte. In einem Briefe vom 17. April 1782 gibt er folgende eingehende Charakteristik: „Tischbein ist einer der Beßten Menschen, der einen sehr feinen intuitifen Sinn hat — Nicht eigentlich ein Denker, aber sehr vernünftig im Urtheilen. Satt und matt des Portraitmahlens ums Geld, begierig sich zu vervollkommnen, studierte Er gern noch Ein oder Zwey Jahre, reisete so lange noch gern in Frankreich und vielleicht noch einmahl in Italien. So dann wär's Ihm lieb bey Menschen und Fürsten, wie nur Weymar hat, die Hälfte seiner Zeit dem Fürsten — die übrige für sich und andere

zu arbeiten. Er ist ein Mensch, dem man alles sagen darf — der deine Sûperiorität gern benûtzen und Geschichten der Deûtschen mahlen mögte. Seiner Gemählde Charackter ist Ruhe, Heiterkeit, Geschmack, — Er hält das Mittel zwischen Haarscharfer Zeichnung und unbestimmter Genialischer Faseley. Alle seine Gemählde machen Effekt. Seine Sitten sind sanftheit und Bescheidenheit". Goethe hatte sich hieraufhin Mühe gegeben, fördernd in sein Lebensschicksal einzugreifen. Tischbein sandte Studien und Kopien nach Weimar, um sich und seine Kunst hier zu empfehlen, und aus dem Briefwechsel Goethes mit Merck erfahren wir, daß der Künstler als „eine gar treue Seele" hier sehr hoch geschätzt wurde. Als es sich aber zeigte, daß es in Weimar an Mitteln zur dauernden Förderung des Künstlers fehlte, entschloß sich Goethe mit Erfolg ein gutes Wort für ihn bei dem Herzog Ernst II. von Gotha einzulegen. So war denn das freundschaftliche Verhältnis, das beide in Rom so nahegeführt hat, schon von der Heimat her wohlvorbereitet. Die Berichte in der „Italienischen Reise" und Goethes Briefe aus Rom sind vom ersten Tage an voll von Lobeserhebungen über Tischbein, indem sie immer wieder der Befriedigung Ausdruck geben, welch ein Glück es für ihn sei, „diesen köstlichen guten Menschen" gefunden zu haben. Wir sahen, daß beide zusammen im nämlichen Hause »incontro al Palazzo Rondanini« wohnten, in dem sich die berühmte Meduse und eine unvollendete Pieta von Michelangelo befand; am Tage durchwanderten sie die Museen und Gallerien, sie besuchten Kirchen, Paläste und Villen und die Überreste aus klassischer Zeit, und abends bei der Lampe trübem Scheine wurden entweder Pläne für die nächsten Tage gemacht — „denn gewiß, man kann sich nur in Rom auf Rom vorbereiten" — oder es wurden künstlerische und wissenschaftliche Probleme besprochen, die im gemeinschaftlichen Verkehr gereift waren. „Ich habe manchmal in früherer Zeit, so schreibt Goethe am 7. November, die wunderliche Grille gehabt, daß ich mir sehnlichst wünschte, von einem wohlunterrichteten Manne, von einem kunst- und geschichtskundigen Engländer nach Italien geführt zu werden; und nun hat sich das Alles indessen schöner gebildet, als ich hätte ahnen können. Tischbein lebte so lange hier als mein herzlicher Freund, er lebte hier mit dem Wunsche, mir Rom zu zeigen; unser Verhältnis ist alt durch Briefe, neu durch Gegenwart: wo hätte mir ein werterer Führer erscheinen können?" Und am 4. Januar: „Das Stärkste, was mich in Italien hält, ist Tischbein; ich werde nie, und wenn auch mein Schicksal wäre, das schöne Land zum zweiten Mal zu besuchen, so viel in so

kurzer Zeit lernen können als jetzt in Gesellschaft dieses ausgebildeten, erfahrenen, feinen, richtigen, mir mit Leib und Seele anhängenden Mannes. Ich sage nicht, wie es mir schuppenweis von den Augen fällt. Wer in der Nacht steckt, hält die Dämmerung schon für Tag und einen grauen Tag für helle; was ists aber, wenn die Sonne aufgeht!" Auch andere bezeugen, welch großes Talent Tischbein als Cicerone neben einem feinen Taktgefühl bei der Betrachtung von Kunstwerken, das empfindsame Reisende sehr zu schätzen wissen, besessen habe. Friedrich von Alten beruft sich in seinen brieflichen Mitteilungen auf das Zeugnis des Domherrn Meyer, der erzählt, Tischbein habe verstanden, die malerischsten Punkte einer Gegend wie die vorteilhafteste Seite eines Kunstwerkes rasch aufzufassen und den Beschauer auf den Punkt zu stellen, der den besten Überblick gewährt. Dabei sei er nicht redselig gewesen, habe stille Betrachtungen nie gestört durch laute Bewunderung, und sich gehütet, sein eigenes Gefühl zum Maßstabe der Empfindungen anderer zu machen.[24])

In jenen Stunden vertrauten Beisammenseins, „meist Abends, wenn sie beisammen saßen", ist von Tischbeins Hand neben jenem intimen Bildchen, das uns Goethe von hinten in ganzer Figur zeigt, wie er in leichtem Gewand aus dem Fenster hinab auf den Hof oder die Straße blickt, eine Reihe flüchtiger, teilweise von einem launigen Humor durchwehter Federzeichnungen entstanden, die, Szenen aus dem täglichen Leben darstellend, in ihrer Art einen wenn auch bescheidenen illustrierten Kommentar zu Goethes Italienischer Reise bilden. Tischbein hat sie damals neben seinem schönen Selbstbildnis, einer Kreidezeichnung, die sich im Goethehause in Weimar befindet, Goethe geschenkt; sie werden unter vielen andern Blättern von Tischbeins Hand jetzt noch in den Mappen aus Goethes Nachlaß in Weimar aufbewahrt. Wahrscheinlich sind sie es, die Goethe nebst andern Blättern in seinem Besitz und auch von seiner eigenen Hand, später (1815) für eine in Aussicht genommene illustrierte Ausgabe der italienischen Reise, bei der die „Abbildungen sich aufs Buch, das Buch sich auf sie bezieht" durch den aus Jena stammenden, nachmals in Heidelberg tätigen Maler und Radierer Jakob Wilhelm Christian Roux durch die Kupferplatte vervielfältigen wollte, ein Plan, der bekanntlich nicht zur Ausführung gelangte.[25]) Einige Jahre später hat sich der Dichter, als er einst seine italienischen Erlebnisse sich wieder in das Gedächtnis einmal zurückrief, dieser Zeichnungen erinnert und damals, nach jahrzehntelangem Schweigen, im April 1821 an Tischbein



WILHELM TISCHBEIN: Goethe, Moritz und der Chirurgus

Federzeichnung. Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 111



geschrieben: „Wenn Sie uns jemals besuchten, würden Sie gewiß Freude haben zu sehen, daß ich jeden Federstrich von Ihnen aufgehoben und die römischen Scherze alle gar wohl verwahrt habe; da ist das verteufelte zweyte Kissen, die Schweineschlacht im Minervatempel und sonst noch viel Liebes und Gutes, das wir zu einer Zeit in freundschaftlicher Thätigkeit genossen, die bei Rückerinnerungen durch den nachfolgenden Kontrast erst noch schätzenswerther empfunden wird". Damals hat offenbar Goethe die kleine Sammlung von neuem durchgesehen, denn die Mappe trägt (nicht von Goethes Hand) die Aufschrift: „Tischbeinsche Skizzen, nach dem Inhalt geordnet, numeriert und beschrieben 1821".[26]) Im Dezember desselben Jahres schickte Goethe von diesen „Tischbeiniana, zu seiner und der Freunde anmutigen Erinnerung und Aufregung" einen Katalog an den Künstler, mit der Bitte, ob dieser nicht „noch Einiges dazu spenden werde", besonders, ob er nicht von der ganzen flüchtigen Skizze von seinem Bildnis (von demselben, das er groß in Öl ausgeführt hatte) „eine zwar flüchtige aber hinreichende Zeichnung mitteilen wolle". Die in dem Katalog angeführte sei kaum größer als ein Kartenblatt, nur wenig Feder- und Pinselzüge, dem geübtesten Schauer kaum lesbar; Quer-Kleinfolio sei an dieser Stelle das passendste Format. „Verzeihung diesem Wunsche! fügt er hinzu, ein solches Blatt würde der Hauptschmuck der Sammlung werden". Goethes Wunsch wurde aber nicht erfüllt. Das große Ölgemälde war längst dem Gesichtskreise des Künstlers entschwunden und Skizzen und Entwürfe für die Arbeit hat er offenbar nicht mehr besessen. Wie hätte er da nach einem Menschenalter das römische Bild nochmals vor seinen Augen dem Dichter zur Zufriedenheit erstehen lassen können? Von den übrigen Blättern der Sammlung ist wohl das mit Nummer 3 bezeichnete das interessanteste: „Moritz, der den Arm gebrochen, vom Chirurgen bedient, von Freunden getröstet". Goethe erzählt (unter dem 8. Dezember 1786) kurz das Ereignis: von einer sehr angenehmen Spazierfahrt, die er mit seinen Freunden an das Meer gemacht habe, seien sie abends nach Rom zurückgekehrt und da habe Moritz durch einen Fall den Arm gebrochen, indem sein Pferd auf dem glatten römischen Pflaster ausgerutscht sei. Moritz fügt dem in seiner eigenen Erzählung launig hinzu, als man ihm bei diesem Unglücksfalle sein Beileid bezeugen wollte, habe er mehr wie hundertmal den für die Angst der Römer bezeichnenden Ausruf gehört: ein galoppierendes Pferd sei ein offenes Grab! Tischbein hat mit ganz flüchtigen Strichen die Szene dargestellt, wie Moritz auf dem Stuhle sitzt, um sich

von dem Arzte, der rechts hinter ihm steht und eine lange Binde aufgerollt hat, den gebrochenen Arm bandagieren zu lassen. Vor ihm kniet ein jüngerer Mann, der liebevoll den gebrochenen Arm in seiner Hand hält und an ihn tröstende Worte zu richten scheint. Die Konturen des im strengsten Profil gesehenen Kopfes sind besonders scharf umrissen, augenscheinlich um dem Gesicht Porträtähnlichkeit zu geben: es soll offenbar Goethe sein, der hier in der Rolle des helfenden Freundes erscheint. Auf einer unserer Tafeln ist diese Federzeichnung nachgebildet.

Damals war es auch, wo Tischbein Goethe gegenüber einen seit Jahren reiflich erwogenen und liebgewonnenen Plan, bei dem beide sich zu einer gemeinsamen Arbeit verbinden wollten, angeregt hat. Tischbein war von Haus aus poetisch veranlagt, und Zeitgenossen nannten ihn den „Dichter mit der Palette" oder den „Maler-Poeten". In Rom haben seine Ideen am meisten sich ausgestaltet, wenn er auf einsamen Spaziergängen durch die melancholischen Ruinen der Stadt oder durch die anmutigen Anlagen der Villa Borghese und in der romantischen Umgebung von Tivoli seinen Gedanken nachhing. In solchen einsamen, träumerischen Stunden entstanden jene, „Idyllen" von ihm genannten poetischen, im Sinne der antiken Hirtenpoesie und Natursymbolik aufgefaßten Skizzen, die das Leben in seinen verschiedenen Erscheinungen in gemütvoll-liebenswürdigen Bildern behandelten. Aber er fühlte in sich doch, daß seine Feder für eine solche leichte Form poetischer Darstellung zu schwer sei und glaubte in Goethe den Freund zu finden, der seine Ideen in Verse kleiden könnte, während er selbst zu diesen Dichtungen die Zeichnungen liefern wollte. Goethe fand den Gedanken für „beifallswürdig": es seien angenehme idyllische Gedanken, die das Sonderbare hätten, daß die Gegenstände weder für die dichtende noch die bildende Kunst, jede für sich, hinreichend wären. Aber er fügt dem gleich hinzu: „fürchtete ich mich nicht, in etwas Neues einzugehen, so könnte ich mich wohl verführen lassen". Tatsächlich war er zu sehr beschäftigt und in Rom zu sehr in Anspruch genommen, als daß er des Freundes Wunsch hätte erfüllen können. In einem Briefe vom 26. August 1788 fragt Tischbein noch bei Goethe an, ob er an dem „Idyllchen" arbeite — Goethe hat vermutlich gar nicht darauf geantwortet. Der Wunsch Tischbeins blieb damals unerfüllt und in späteren Jahren ist er selbständig auf den Plan zurückgekommen. 1821 sandte er in Erinnerung an die gemeinsamen römischen Tage an Goethe die noch vorhandenen Skizzen nebst der Dichtung „Die Idylle"; damals endlich fand sich Goethe bereit, „auf

des Freundes Verlangen einige Reime hinzuzufügen", im ganzen sechzehn Nummern, denen er eine ausführliche Beschreibung eines jeden Blattes beigab:[27])

> Hier hat Tischbein nach seiner Art
> Striche gar wunderlich gepaart;
> Sie sind nicht alle deutlich zu lesen,
> Sind aber alles Gedanken gewesen.

Die 43 auf Holz gemalten „Idyllen" des Künstlers besitzt die Großherzogliche Kunstsammlung in Oldenburg.

Goethe und Tischbein haben auch gemeinsam die Reise nach Neapel unternommen; auch hier übernahm der Künstler die Führung durch die Stadt, zu den Sehenswürdigkeiten und zu den Künstlerateliers; auch auf den Vesuv hat er Goethe begleitet. Dann haben sich aber in Neapel beider Wege getrennt. Goethe brach nach Sizilien auf, Tischbein blieb in Neapel, da er hier eine Anstellung in Aussicht hatte und seine Interessen seine Anwesenheit erforderten. Tischbein kehrte, während Goethe in Sizilien weilte, nach Rom zurück und widmete sich hier dem Prinzen Christian von Waldeck, der ihm verschiedene Aufträge erteilt hatte. Als Goethe im Juni ebenfalls nach Rom zurückkehrte, scheint die alte Freundschaft noch einmal erneuert worden zu sein. Allein schon damals schreibt Goethe, Tischbein sei sehr brav, doch fürchte er, er werde nie in einen solchen Zustand kommen, in dem er mit Freude und Freiheit arbeiten könne — wie eine Ahnung künftiger Mißstimmung klingt es schon aus diesen Zeilen heraus. Im Juli bereits kehrte Tischbein nach Neapel zurück; einesteils riefen ihn die eigenen Geschäfte, die dann auch zu seiner Berufung als Direktor der dortigen Malerakademie führten, anderenteils folgte er auch einer Einladung des Cavaliere Venuti und anderer Freunde. Der erstere kam endlich selbst nach Rom, um die Statue des farnesischen Herkules, die nach Neapel überführt werden sollte, abzuholen. Tischbein und Hackert schlossen sich ihm damals an, Goethe blieb in Rom allein zurück und es mag sein, daß ob der Pläne, die Tischbein, wie er vielleicht meinen konnte, hinter seinem Rücken durchzuführen gedachte, vielleicht auch wegen der Selbständigkeit, die er mit einem Male Goethe, seinem Gönner, gegenüber an den Tag legte, die Verstimmung ihren weiteren Lauf nahm. Vom 2. Oktober bereits haben wir von Goethe ein Zeugnis, das unzweideutig einen Riß in dem freundschaftlichen Verhältnis erkennen läßt, wenn er auch, als Tischbeins Rückkehr erwartet

wurde, die Hoffnung hegte, daß bei ihren guten Naturen alles in acht Tagen wieder im Gleis sein würde. „Ihr glaubt nicht, so heißt es da, wie nützlich, aber auch wie schwer es mir war, dieses ganze Jahr absolut unter fremden Menschen zu leben, besonders da Tischbein — dies sei unter uns gesagt — nicht so einschlug, wie ich hoffte. Es ist ein wirklich guter Mensch, aber er ist nicht so rein, so natürlich, so offen wie seine Briefe. Seinen Charakter kann ich nur mündlich schildern, um ihm nicht Unrecht zu tun, und was will eine Schilderung heißen, die man so macht? Das Leben eines Menschen ist sein Charakter". Bereits im Juli 1788 schrieb Tischbein an Goethe, daß er sich vom Herzog von Gotha geschieden habe und keine Pension mehr beziehe. Dieser offene Bruch war durch Tischbeins nachlässiges Verhalten seinem fürstlichen Gönner gegenüber hervorgerufen worden. Der Herzog, so schreibt Goethe im März 1789 an Herder nach Rom, wünsche von einem Maler, den er pensioniert habe, auch etwas zu sehen. Tischbein habe sich dagegen auf das ungeheure Bild der Helena eingelassen, das er zuletzt stehen ließ, und in drei Jahren nichts an den Herzog geschickt. Da habe der Herzog die Pension zurückgezogen. Und nun folgt die schwere, seinerzeit durch sein eigenes Engagement beim Herzog in Tischbeins Sache hervorgerufene Anklage, in der er über den Künstler seinen ganzen Unmut rücksichtslos ausschüttet: „Tischbein ist mit allen guten Qualitäten ein wunderliches Tier, eine Art Hasenfuß, ist faul, unzuverlässig, seitdem er von den Italiänern in das Metier der Falschheit, Wort- und Bundbrüchigkeit zu pfuschen gelernt hat . . . Ich habe es vorausgesehen, daß Tischbein [in Neapel] nicht reussieren würde. Er hält sich für fein, und ist nur kleinlich, er glaubt intriguieren zu können, und kann höchstens die Leute nur verwirren. Er ist unternehmend, hat aber weder Kraft noch Fleiß zum Ausführen. Einen subalternen impiccio weiß er noch leidlich zu leiten. Über Deutsche hat er durch die Exuvien von Redlichkeit, mit denen er sich aufputzt, und durch seine harmlos scheinenden naiven Hasenfußereien eine Weile ein Ascendent. Ein Nachklang von Gemüt schwankt noch in seiner Seele. Ich kenne ihn recht gut, und wußte, daß er mich in einigen Jahren würde sitzen lassen; ich habe aber doch gewagt, ihm den Herzog zu versöhnen". Diese Zeilen sind offenbar unter dem unmittelbaren Eindruck einer neuen trüben Erfahrung und nicht auf Grund der Enttäuschungen niedergeschrieben, die sich seiner schon seit vielen Monaten bemächtigt hatte. Sie klingen sehr hart, stehen im Widerspruch mit Goethes eigenen Worten und entsprechen auch

nicht der rücksichtsvolleren Auffassung, die er später in dem für die Öffentlichkeit bestimmten Manuskript der Italienischen Reise vertreten hat. Damit haben die freundschaftlichen Beziehungen, die das Leben des Künstlers mit einem Strahl der Dichtersonne verklärt, die schönsten und inhaltsvollsten Jahre im Leben des Dichters mit dem Nimbus künstlerischer Weihe umgeben haben, ihr Ende erreicht. Goethe ist sich der Bedeutung einer solchen Künstlerexistenz für das Dasein einer für das Schöne empfänglichen Seele sehr wohl bewußt gewesen. Schreibt er doch (im Dezember 1789) an die Herzogin Anna Amalia nach dem Süden „Ohne Künstler kann man nicht leben, weder im Süden noch Norden". Und dachte er hiermit auch nicht an Tischbein, so war doch dieser damals, was auch seine Lebensgeschichte bewiesen hat, von allen lebenden Künstlern, die ihm nahegetreten waren, derjenige, der seiner großen und edlen Natur am meisten in seinem Wollen eine eigene Persönlichkeit zur Seite stellte, deren größter Fehler vielleicht weniger die ungeschäftsmäßige und illoyale Behandlung von solchen Dingen war, wie sie ihm vorgeworfen wurden — Künstler haben in manchen Fragen ihr eigenes Gewissen, an das man nicht den Maßstab wie bei Alltagsmenschen anlegen darf —, als ein Maß von Selbständigkeit, das andere auf die Dauer nicht ertragen wollten.

Der zweite römische Künstler, dem wir ein Bildnis Goethes verdanken, Alexander Trippel aus Schaffhausen, hat dem Dichter bei weitem nicht so nahe gestanden wie Tischbein. Seine Marmorbüsten mit dem Apolloideal in Arolsen und Weimar gehören zu den populärsten Bildnissen des Dichters; sie sind in zahllosen Abgüssen verbreitet und fast bekannter geworden als Rauchs Büste aus dem Jahre 1820, obwohl diese vielmehr zu Herzen spricht, weil sie den Dichter als reinen Menschen und nicht als den göttlichen Sänger darstellt. Trippel war fünf Jahre älter als Goethe.[28]) Er war 1744 geboren; ursprünglich zum Instrumentenmacher bestimmt, kam er dann zu einem Elfenbeinbildhauer in die Lehre, bei dem er Zeichnen und Modellieren lernte. 1761 kam er mit einem seiner Brüder nach Kopenhagen, wo er sich in die königliche Bildhauerakademie aufnehmen ließ und Schüler von Johannes Wiedewelt wurde. Da aber seine Mittel zur Fortsetzung des Unterrichts nicht ausreichten, mußte er sich seinen Lebensunterhalt selbst verdienen und als Steinmetz arbeiten. Im Mai 1765 verließ er Kopenhagen und begab sich nach Potsdam, um bei dem Bau des Neuen Palais Beschäftigung zu suchen; aber die Arbeit stand ihm nicht an und so kehrte

er nach einigen Monaten wieder nach Kopenhagen zurück. Jetzt begann es ihm hier besser zu gehen; er konnte die Akademie weiter besuchen und erhielt auch für seine Arbeiten einige Preise. Zu Ende des Jahres 1771 finden wir ihn in London, einige Monate später in Paris, wo er sich die Mittel für einen längeren Aufenthalt in Rom zu erwerben hoffte. Er richtete sich hier eine Werkstatt ein, kaufte Marmor und arbeitete auch einen Bacchus und die Reiterstatue einer Gräfin als Amazone, aber in seinen Erwartungen, in Paris sich Mittel erwerben zu können, hatte er sich getäuscht; er war ärmer als je. Um die Aufmerksamkeit seiner Heimat auf sich zu lenken, schuf er einen „Herkules, eine Allegorie auf die Schweiz". Das Werk, eine sitzende Statue von 32 Zoll Höhe, sollte merkwürdigerweise daran erinnern, daß die Voreltern der Schweizer Taten verrichtet hätten, denen gegenüber die Griechen und Römer nicht größere aufweisen könnten. Man sieht, daß er von Jugend auf der Antike nicht nur in ihrer Form, sondern auch in ihrer Sprache huldigte. Dann kehrte er in die Heimat zurück und jetzt fing sein künstlerisches Talent an, sich Freunde zu erwerben, so daß mit Hilfe der Unterstützungen, die man ihm in Aussicht stellte, der sehnlichst erstrebte Aufenthalt in Rom ins Auge gefaßt werden konnte. Vor der Abreise war er aber noch einige Monate in der Schweiz tätig, erst in Zürich, wo er u. a. für Lavater einen überlebensgroßen Christuskopf modellierte, dann in Basel, wo er Bildnisse anfertigte, endlich auch in Schaffhausen, wo er die wundervolle Porträtbüste seiner Tante schuf, ein in Terrakotta ausgeführtes Bildnis einer älteren Dame in zeitgenössischer Tracht, das Haar bedeckt mit einer großen Haube, in der unmittelbaren Wiedergabe der Natur ein Werk von köstlicher Frische und packender Lebenswahrheit, vielleicht mit das Beste, was er geschaffen hat. Hätten wir in dieser Auffassung ein Bildnis Goethes von ihm! Endlich am 2. Oktober 1776 kann er in Rom seinen Einzug halten. Er wird hier mit Hackert, Hamilton, Reiffenstein, auch mit Mengs bekannt. Aber seines Bleibens war nicht so lange, wie er gehofft hatte, er fühlte sich unwohl, die Aufträge blieben aus und so kehrte er im Sommer 1778 wieder in die Schweiz zurück, um — ein rastloses Wanderleben, wie es damals so mancher Künstler geführt hat — noch im nämlichen Jahre, nachdem er von einem Onkel fünfhundert Dukaten zum Geschenk erhalten hatte, zum dauernden Aufenthalt in die ewige Stadt zurückzukehren. Eine Berufung, die ihn beinahe nach Dresden geführt hätte, wo Graf Marcolini mit ihm wegen Annahme einer

Hofbildhauerstelle verhandelte, bei der er sich auch zur Anfertigung neuer Modelle für die Porzellan-Manufaktur in Meißen verpflichten sollte, zerschlug sich, weil Trippel sich mit den Bedingungen nicht einverstanden erklären konnte. Er starb am 24. September 1793 angeblich an der Perniciosa, der gefährlichsten Art des römischen Fiebers, in dem nicht hohen Alter von neunundvierzig Jahren. Sein Leichnam ward auf dem Friedhofe an der Cestiuspyramide zur letzten Ruhe bestattet und zwar, wie es bei einem Ketzer üblich war, nächtlicherweile und unter Bedeckung von einer Eskorte von Soldaten, weil bei der Beerdigung von Protestanten zu befürchten war, daß der fanatische Pöbel sich des Leichnams bemächtigen und ihn in den Tiber werfen würde, was in der Tat mehrfach geschehen sein soll. Als die das Grab des ketzerischen Künstlers umstehenden Römer indessen hörten, daß der Redner, ein deutscher Gelehrter, in seinem Gebet den Namen Christi nannte, nahmen sie verwundert darüber, daß auch die Protestanten diesen Namen kannten, den Hut ab, ohne die Feierlichkeit weiter zu stören.

Von Trippels Kunst ist heutigen Tages nur wenig noch bekannt. Sein neuester Biograph zählt hundert Werke seiner Hand auf, von denen indessen viel verloren und verschollen und nur der Beschreibung nach bekannt ist, so z. B. eine Statuette von Papst Pius VI., der stehend den Segen erteilt, eine Porträtfigur des Kardinals Albani, eine Büste von Dalberg, von der Kaiserin Katharina von Rußland, Gruppen von Amor und Psyche, Herkules und Omphale, Apoll und Hyacinth u. a. Im Schloßpark zu Pillnitz steht die Statue einer Vestalin, posenhaft, schwerfällig und ohne Leben. Nächst seiner Büste von Goethe ist die von Herder (in zwei Exemplaren, das eine im Goethe-National-Museum, das andere auf der Bibliothek in Weimar vorhanden) am bekanntesten geworden; sie kann als eine tüchtige Arbeit gelten, die vor der Büste Goethes den Reiz ungleich größerer Natürlichkeit und Porträttreue voraus hat. Auch eine Büste Friedrichs des Großen hat er auf Grund eines Kupferstiches und der Totenmaske geschaffen (Original, Marmor, in Arolsen), ebenso ist eine Reihe von Denkmalsentwürfen aus seiner Hand hervorgegangen.

Für die Künstler, die damals ihrer Studien wegen nach Rom kamen, war die Privatakademie, die Trippel auf Trinità dei Monti „in einem Zimmer, wo la Fage die Wände mit Bacchanalien bemalt hatte", nicht ohne Bedeutung. Solcher Privatakademien gab es damals in Rom mehrere, auch Batoni besaß eine. Sie unterschieden sich, wie Tischbein erzählt,

von den großen öffentlichen Akademien dadurch, daß in diesen nicht gesprochen werden dürfe, wogegen man freilich den Ersatz habe, daß man dasselbe Modell viele Male von geschickten Zeichnern sehen könne; in den Privatakademien werde häufig Konversation über diesen und jenen Zweig der Kunst gehalten, oft auch über den Akt selbst gesprochen. Außer Trippel waren Franz Zauner (aus Kauns im Oberinntal, später Bildhauer in Wien), Friedrich Heinrich Füger (aus Heilbronn, in Leipzig Schüler von Oeser, in Rom hauptsächlich von Mengs, später ebenfalls in Wien), Franz Kobell aus Mannheim u. a. Mitglieder dieser Akademie; aber Trippel war entschieden das Haupt der Schule. Im Aktstellen war er, wie Tischbein bezeugt, der bei ihm lernte, ein Meister ohnegleichen. Gottfried Schadow, der 1785 mehrere Monate in seinem Studio arbeitete, konnte sich mit ihm nicht einverstanden erklären, weil er sich aus Michelangelo und einigen Antiken einen Konvenienzmenschen erschaffen habe, den er sich aus dem Ärmel schüttele und diese gemachte und eingelernte Art wollte ihm noch weniger gefallen als das Gemein-Natürliche der damaligen französischen Schule. Sein künstlerisches Glaubensbekenntnis hat uns Tischbein in sehr bestimmten, aber mit der praktischen Ausübung seiner Kunst sich nicht ganz deckenden Worten überliefert. Tischbein hatte in den Gallerien nach Bildern von Guido Reni, Domenichino, auch von Raffael und Lionardo gezeichnet und zeigte diese Studien einst Trippel in der Erwartung, von ihm gelobt zu werden. Dieser aber meinte: „Diese unnützen Sachen bringen nicht weiter. Da wir das Vollkommene in den Werken der Griechen haben, warum verwirrt man sich denn und verliert Zeit mit den unvollkommenen Bildern, die voll von Mängeln sind? Höchstens soll man nach Raffaels ausdrucksvollen Charakterköpfen und Gruppen zeichnen, weil der die Figuren gut gestellt hat; auch bei Michelangelo studieren, weil der seine Figuren gut gezeichnet und die einzelnen Teile bestimmt ausführt; die Hauptaufmerksamkeit aber muß man auf die griechischen Statuen wenden und diese mit allem Fleiße nachzeichnen, damit man das Ebenmaß und die schöne Form lerne, und dann muß man komponieren nach der Natur. Geben Sie acht, wenn Sie über die Straße gehen: da sehen Sie die Frauen mit den Kindern vor der Türe sitzen und hören sie sprechen. Dann zeichnen Sie die Gruppe mit dem Ausdrucke der Gesichter". Man muß gestehen, daß dieses Rezept nicht schlecht klingt, solange namentlich der zweite Teil das ihm gebührende Recht findet. Die Antike also müsse man studieren, um die Schönheit der Form zu erkennen und habe man

sie erkannt, dann finde man sie auch in der Natur — das war die Hauptlehre der Trippelschen Schule. Auch Schadow, der mit seinen persönlichen Neigungen tief in der Berliner Rokokokunst wurzelt, ist durch die Schule der Antike hindurchgegangen, er „suchte in Rom gleich der Biene aus vielen Blumen Honig zu saugen“, er kopierte die Gruppe „Amor und Psyche“ des kapitolinischen Museums, er erhielt sogar bei dem „Concorso di Balestra“ einen Preis für seine Arbeit, aber er hat sich doch seine Selbständigkeit so bewahrt, daß er nicht dem zum leeren Formenwesen erstarrten Klassizismus seine künstlerische Existenz geopfert hat. Die eigentliche Größe seiner Kunst hat allerdings erst der deutsche Norden gezeitigt. Auch Trippel wäre von Haus aus wohl der Künstler gewesen, der auf eigenen Wegen eine persönliche Art sich hätte bilden können — darüber läßt die wundervolle Büste seiner Tante in Schaffhausen keinen Zweifel. Aber Rom mit seiner Kunstwelt und seiner jüngsten künstlerischen Vergangenheit blieb immer nur die Hochschule für die „antikische“ Art.

Goethe scheint Trippel erst während seines zweiten Aufenthaltes in Rom kennen gelernt zu haben. Am 23. August meldet er nach Hause, daß seine Büste gemacht werde und das habe ihm drei Morgen der Woche genommen. Trippel förderte ihn aber an den Tagen, wo er zum Porträt saß, nach Kräften dadurch, daß er ihm hinsichtlich seines „Studiums der menschlichen Gestalt, über ihre Proportionen als Kanon und als abweichenden Charakter“ wichtige Aufklärungen gab, denn, so heißt es in einem Briefe aus jenen Tagen: „Mit dem Zeichnen geht es gar nicht, und ich habe also mich zum Modellieren entschlossen, und das scheint rücken zu wollen“. Weiter sind die Beziehungen zwischen Goethe und dem Künstler nicht gegangen. Es wird behauptet, Trippel sei in litterarischen Dingen nicht so zu Hause gewesen, um die Bedeutung Goethes würdigen zu können, die Iphigenie habe er kaum gelesen, und im übrigen sei sein Verkehr mit den in künstlerischen Fragen Belehrung suchenden „Geheimrath von Goethe“ eingeschränkt gewesen. Auch als Mensch muß er sehr schwer zu behandeln gewesen sein. Sein Landsmann Heinrich Füßli kennzeichnet seinen Charakter dahin, daß „seine von Natur etwas rauhe Art und seine mehr als schweizerische Offenheit machten, daß er viele Leute, die ihn hätten empfehlen und ihm helfen können, vor den Kopf stieß“. Aus den scharfen Zügen seines Bildnisses, einer Arbeit der beiden Kupferstecher Clemens und Schulze, die 1775 in Paris entstanden ist, möchte man bei einer nicht zu verkennenden

Tatkraft, die aus den Zügen spricht, das Schroffe dieser Charakteristik herauslesen.

Auch „die zarte Seele" Angelika Kauffmann hat sich neben Tischbein und Trippel an Goethes Bildnis versucht, es aber kaum zu einem Achtungserfolg gebracht, was Goethe empfunden und was sie selbst eingesehen hat. Von ihrer Hand besitzen wir ein Portrait der Herzogin Anna Amalia, ebenfalls aus jenen Jahren stammend — welcher Unterschied zwischen diesem Werke, das fast in jedem Pinselstrich erkennen läßt, wie die Künstlerin in der Erfassung der Persönlichkeit ihrer Arbeit gewachsen war, und dem Porträt Goethes, das nicht im entferntesten das Wesen des Menschen und Dichters wiederzugeben vermag! Dieser Gegensatz bezeichnet drastisch die Schranken, die ihrer Kunst gezogen waren. Ihre künstlerische Bedeutung ist von ihren Zeitgenossen, — was nur allzu begreiflich war, — entschieden zu hoch eingeschätzt worden, und auch die Nachwelt ist in ihrem Urteil gegen sie sehr galant gewesen. Während andere verdiente Künstler des achtzehnten Jahrhunderts erst spät oder noch gar keinen Biographen gefunden haben, sind Deutsche, Engländer und Franzosen bemüht gewesen, in dicken Bänden ihre Lebensschicksale aufzuzeichnen. Sie zählt zu den „berühmten Frauen" ihrer Zeit und das ist für ihren dauernden Ruhm entscheidend gewesen. Von Sir Joshua Reynolds geliebt, von Winckelmann, Mengs, Goethe, Klopstock, Herder und zahlreichen anderen Koryphäen des Jahrhunderts gefeiert zu werden, war in der Tat ein Glück, das allein schon hinreichend für die Unsterblichkeit war. Sie ist auch heutigen Tages noch eine populäre Erscheinung, wenn man aber nach den Werken fragt, die ihren Namen tragen, so weiß man in der Regel außer ihren Selbstbildnissen, die zahllos sind, und der Vestalin der Dresdner Gallerie nichts zu nennen. Überdies ist ihr Leben ein Roman gewesen, in dem sie in der Rolle einer vielgeprüften Dulderin erscheint. Trotz aller Schicksalsschläge hatte sie sich eine wunderbare Heiterkeit der Seele bewahrt, und wer sie kennen gelernt hatte, weiß nicht genug ihre Engelsreinheit, Holdseligkeit, ihre Würde und Anmut zu preisen. Der Zauber ihrer Persönlichkeit ist gewiß für das Urteil der Geschichte mehr maßgebend gewesen als die Bedeutung ihrer Kunst, soweit sie wenigstens bei uns in Deutschland bekannt geworden ist. Dieser Einschränkung bedarf es allerdings, wie bei vielen Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts, von denen ein großer und vielleicht der beste Teil ihrer Werke noch im Verborgenen schlummert. Einer ihrer englischen Biographen gibt ein Verzeichnis ihrer Werke, die



ANGELIKA KAUFFMANN: Selbstbildnis v. J. 1784
München, Pinakothek

Zu Seite 120

ihm bekannt geworden sind; es ist nicht annähernd vollständig und enthält doch weit über dreihundert Gemälde, deren größter Teil sich in englischem Besitz befindet und sich der allgemeinen Kenntnis so gut wie ganz entzieht. Hier kann aus ihrer früheren Zeit manches bedeutende Gemälde verborgen sein — wer möchte da wagen, ein abschließendes Urteil über die Künstlerin, das sich auf Grund aller ihrer Hauptwerke ergeben müßte, auszusprechen?[29])

Angelika stammt aus der Schweiz, aus Chur, wo sie im Jahre 1741 geboren wurde. Ihr eigentliches Vaterland ist aber Vorarlberg, und ihre Grabschrift in San Andrea delle Fratte in Rom bezeichnet als ihre Heimat Schwarzenberg (an der Arlbergbahn gelegen). Ihr Vater Johann Josef Kauffmann betrieb die Kunst der Malerei handwerksmäßig, vielfach als Wandergewerbe und wird sich über den Bildstöckelmaler, der das stille Alpental mit Erzeugnissen seiner religiösen Kunst zu versehen hatte, nicht allzuviel erhoben haben. Doch erhielt er einst einen Ruf vom Bischof in Chur, um hier in der Kirche ein Gemälde auszuführen. In Chur vermählte er sich mit einer Protestantin, die er zum Übertritt zur katholischen Kirche veranlaßte; hier wurde ihm auch eine Tochter geboren, die nach einer Patin, einer Klosterfrau, den schönen Namen Angelika erhielt. Ein Jahr nach der Geburt des Kindes begaben sich die Eltern mit dem Kinde nach Morbegno im Veltlin, wo der alte Kauffmann nun zehn Jahre lang sein Brod als Porträtmaler fand. Als Töchterchen eines Künstlers ist Angelika aufgewachsen, die elementaren Schulkenntnisse gingen ihr zwar etwas schwer ein, dafür aber hatte sie an der Kunst ihre Freude — mit sechs Jahren schon erregte sie Erstaunen durch ihre Zeichnungen —, genug sie galt als Wunderkind und das ist, von den wenigen Fällen abgesehen, wo es sich wirklich um Genies handelt, für die künftige Erziehung nicht unbedenklich. Ihre naive Seele hat sie indessen vor Überhebungen bewahrt, in denen sich frühreife Talente leicht zu ergehen pflegen, und sie ist, trotzdem sie von frühester Jugend an ob ihrer Leistungen überschwenglich gefeiert wurde, immer jene lautere und bescheidene Natur geblieben, die an ihr von allen bewundert wurde. Ihre Jugend ist eigentlich eine große Wanderschaft oder, wenn man will, eine planlose Irrfahrt gewesen. 1752 siedelte der alte Kauffmann nach Como über: sie fing hier an zu protrātieren — elf Jahre alt — und selbst der ehrwürdige Bischof der Stadt ließ sich, von ihrem Rufe erfüllt, von ihr in Pastell malen. Zwei Jahre später finden wir sie in Mailand, wo sie in der Brera die alten Meister kennen lernt und kopiert, nebenbei

aber auch, da der alte Kauffmann dafür sorgte, daß der Ruhm seines Wunderkindes verbreitet wurde, selbständig weiter protrátiert und sich mit besonderer Liebe auch in der Gesangskunst ausbildet. In Mailand aber traf sie ein schmerzliches Ereignis: die Mutter starb, und die Trauer und Melancholie, die ihre Seele erfüllten, veranlaßten Tochter und Vater, Italien zu verlassen und sich dem Heimatdörfchen zuzuwenden. Hier fand sie Gelegenheit, ihren sie bewundernden Landsleuten ihre Kunst zu beweisen: mit sechzehn Jahren malte sie in Fresko den Chor der Ortskirche mit Fresken nach Kupferstichen von Piazzettas Aposteln aus, während der Vater das Kirchengewölbe zur Ausmalung übernahm. In der nächsten Zeit finden wir sie in Meersburg, wo sie den Fürstbischoff von Konstanz porträtierte, dann wieder in Tettnang, wo sie die ganze gräfliche Familie Montfort malte. Trotz dieser Erfolge hat aber ihre gute Einsicht sie nie verlassen. Sie fühlte, daß sie noch lernen müsse, wenn ihr Können gut fundiert und ihr Ruf ehrlich verdient sein wolle. In Mailand hatte sie das Land ihrer Ideale bereits kennen gelernt, die Meister schon studiert, deren Kenntnis und Nachahmung sie fördern sollte, nun wollte die eifrige Künstlerin auch die Schätze der übrigen italienischen Kunststädte kennen lernen. So besuchten denn Tochter und Vater, der den Wünschen seines Wunderkindes sich gern fügte, da ihm das unstete Leben sehr zusagte und sein spekulativer Sinn nur in der Ferne große Erfolge vor sich sah, zum zweiten Male Italien, zuerst wieder Mailand, dann Parma, wo Correggios Meisterwerke, dann Bologna, wo Francia und die Eklektiker in vollen Zügen genossen wurden. Über ein halbes Jahr studierte sie in Florenz, wo sie in den Gallerien kopierte. Und da sich hier der Ruhm ihres Namens verbreitete und man an maßgebender Stelle sehr galant war, erhielt sie den schmeichelhaften Auftrag, für die bekannte Maler-Gallerie der Uffizien, die seit den Tagen der Renaissance die Bildnisse der berühmtesten Maler birgt, ihr Selbstbildnis zu malen — es ist eine nicht üble Leistung der damals einundzwanzigjährigen Künstlerin, der damit eine Ehrung widerfuhr, auf die sie mit nicht unberechtigtem Stolz blicken konnte. Die Sehnsucht ihres jungen Lebens erfüllte sich aber erst recht, als sie im Januar 1763 nach Rom kam und sich hier der Geist der Antike ihr in greifbarer Form mitteilte. Winckelmann stand auf der Höhe seines Lebens und seines Ruhmes, Anton Raffael Mengs war allerdings bereits zwei Jahre zuvor einem Ruf als Hofmaler nach Spanien gefolgt, aber er hatte in Rom Werke seiner Hand hinterlassen — das Fresko in San Eusebio, den Parnaß in Villa

Albani — die von seinem künstlerischen Wollen Zeugnis ablegten. Mit Winckelmann ist Angelika in nahe Berührung gekommen, mag es in Rom oder, wohin sie sich noch im Laufe des Jahres begab, in Neapel zuerst gewesen sein. In Rom malte sie jedenfalls sein Bildnis, das sie mit zarter Hand auch radierte — Carl Justi hält es für ihr berühmtestes Bildnis, jedenfalls ist es eine sehr glückliche und für ihr damaliges Alter erstaunliche Leistung. Winckelmann selbst war damit sehr zufrieden. „Mein Bildnis ist von einer seltenen Person, einer deutschen Malerin, für einen Fremden (für Caspar Füßli) gemachet. Sie ist sehr stark in Porträts in Öl, und das meinige kostet 30 Zechini; es ist stehende (soll heißen: sitzende) Figur. Sie hat dasselbe in Quer so geäzet, und ein anderer arbeitet es in schwarzer Kunst, um mir ein Geschenk mit der Kupferplatte zu machen. Das Mädchen, von welcher ich rede, ist zu Costniz geboren; aber zeitig von ihrem Vater, der auch ein Maler ist, nach Italien geführet worden, daher sie wälsch so gut als deutsch spricht; sie spricht aber dieses, als wenn sie in Sachsen geboren wäre. Auch spricht sie fertig französisch und englisch, daher sie alle Engländer, welche hierher kommen, malet. Sie kann schön heißen, und singet um die Wette mit unsern besten Virtuosen. Ihr Name ist Angelika Kauffmannin". (Brief an Franke, 18. Aug. 1764.) In der Blüte ihrer Jahre muß sie in der Tat eine bezaubernde Erscheinung gewesen sein. Der Charakter ihres Gesichts, so heißt es in einer Beschreibung ihrer Person aus jenen Jahren, gehört zur Gattung, welche Domenichino gemalt hat, der in seinen Köpfen den Raffael erreichte: „Edel, schüchtern und bedeutend, anziehend und mitteilend. Man wird sie nirgends flüchtig gewahr, sondern sie hält den Blick des Beobachters fest; ja es gibt Augenblicke, wo sie tiefere Eindrücke macht. Wenn sie vor ihrer Harmonika Pergolesis „Stabat mater" singt, ihre großen schmachtenden Augen gottesdienstlich aufschlägt und dann mit hinströmendem Blicke dem Ausdrucke des Gesanges folgt, so wird sie ein begeisterndes Urbild der heiligen Cäcilia".

In Rom hätte nun ihres Bleibens sein sollen, denn hier waren alle Bedingungen für sie und die Ausübung ihrer Kunst gegeben. Es ist aber als ob eine innere Unruhe — ihre Biographen sagen, das Bedürfnis, möglichst viel zu lernen — sie von Ort zu Ort getrieben habe. Im Juni 1765 reiste sie wieder nach Bologna, um die Caracci gründlich zu studieren, was sie schließlich auch in Rom haben konnte. Dann begab sie sich nach Venedig, wo sie eine Lady Wentworth kennen lernte, in deren Gemeinschaft sie nach London zu gehen beschloß. So kühn

auch dieser Entschluß war, so hätte er doch zu ihrem Heil werden können, wenn sie in die Hand, die das Schicksal ihr bot, eingeschlagen hätte. Sie wurde in der Themsestadt glänzend aufgenommen und mit ehrenden Aufträgen überhäuft. Triumphierend schreibt sie in ihrer unbeholfenen Weise: „Nie ist einem andern mahler solche ehr Widerfahren; der Beyfall mit jener meiner Arbeit (sie hatte die Prinzessin von Braunschweig gemalt) ist so groß, daß die öffentlichen Blätter ruhmlich derselben erwähnen, und ich oft verse in verschiedenen sprachen zum lob meiner gemählde daran angeheftet finde". Und hierzu kam die größte Huldigung, die ihr als Künstlerin zuteil werden konnte: der Fürst der damaligen englischen Maler, der in einem wundervollen Bildnis auch ihre Züge auf die Leinewand gebannt hatte (es befindet sich jetzt in Althorp House), der berühmteste ihrer englischen Zeitgenossen, Sir Joshua Reynolds bot ihr seine Hand, seinen Reichtum an. Angelika schlug indessen den Antrag ab. Man kann hierüber nicht rechten, da die Rücksichten, die für sie bestimmend gewesen sind — ihre Kunst und der Wunsch, wieder nach dem Süden zurückzukehren — für sie ein zwingendes Gebot waren. Und nun wollte es das Unglück, daß ein Betrüger ihre Gunst erschlich: ein in den vornehmen Kreisen der Stadt verkehrender Mensch, dessen Herkunft in Dunkel gehüllt war, der sich Graf Horn nannte, angeblich aus Schweden stammte, dort über große Besitzungen zu verfügen vorspiegelte, und in London den großen Kavalier spielte. Angelikas Vater, der inzwischen nach London übergesiedelt war, mißbilligte zwar kraft seiner Autorität das Liebesverhältnis, er warnte, aber alles war vergeblich. Angelika ließ sich heimlich mit dem Abenteurer trauen, um sich wenige Wochen später, als der Gatte als Schurke und Betrüger, der es lediglich auf das Vermögen der Betörten abgesehen hatte, entlarvt worden war, wieder scheiden zu lassen, nachdem er gegen Auszahlung einer Summe von dreihundert Pfund Sterling auf alle ihm zustehenden Rechte verzichtet hatte. Das war im Februar 1768. Trotz dieser herben Erfahrungen und ihrer Sehnsucht nach Italien blieb Angelika bis zum Jahre 1781 in London, überaus stark durch Aufträge in Anspruch genommen und als Porträtistin gefeiert, wie kaum eine zweite Künstlerin, so daß man glauben möchte, ihre Kunst habe während jener englischen Jahre ihren Höhepunkt erreicht und sie sei nicht im Süden sondern im Norden am meisten zuhause. Sie verließ London nicht, ohne sich nochmals an einen Gatten zu binden, der ihr für ihr künftiges Leben als Stütze erscheinen sollte. So wünschte es wenigstens ihr bejahrter Vater, der das Schicksal der Tochter gern

in treuer Hand gewußt hätte. In London lebte ein venezianischer Maler, Antonio Zucchi, ein Mann von ehrenhaftem Charakter, unbedeutend als Künstler, aber ein fleißiger Mann, der dem alten Kauffmann als der geeignete Schwiegersohn erschien. Zucchi und Angelika heirateten sich, jener war sechsundfünfzig, diese vierzig Jahre alt, es war kein Herzensbund, sondern eine Vernunftehe, zu der der alte Kauffmann beiden Teilen hatte raten müssen. Das haben auch andere empfunden, denn als sieben Jahre später der für Angelika sehr eingenommene Herder den alten Zucchi kennen lernte, meinte er, er sei ein braver Mann in seiner Art, er komme ihm aber immer wie ein venezianischer Alter in der Komödie vor. So kehrte nun das Ehepaar, beide in günstigen Vermögensverhältnissen, nach dem sonnigen Süden zurück, zunächst nach Venedig, wo der alte Kauffmann starb, 1782 aber nach Rom, wo sie nun, müde des Umherziehens, sich für die Dauer niederließen. Viel Ruhm und Ehren hat Angelika noch auf sich gehäuft — Kaiser Joseph II. besuchte sie in ihrem Atelier, er und Kaiserin Katharina von Rußland bestellten Gemälde bei ihr, in Rom begegnet uns in jenen Jahren kein großer Name, dessen Träger ihr nicht gehuldigt hätte. Am meisten war Herder von ihr begeistert, der ihr auch persönlich vielleicht näher noch als Goethe gestanden hat, weil beider Naturen mehr miteinander harmonierten. Auch ihn hat sie porträtiert. Aus den Briefen an seine Gattin in die Heimat klingt mehr Bewunderung für Angelika als für die unsterbliche Größe Roms heraus: sie ist seine Heilige, seine Engelschwester, sie hat ihn gern „und die Stunden, die er bei ihr zubringt, sind ihm ohne allen Vergleich die liebsten, die er in Italien genossen hat", sie ist ihm „eine zarte, jungfräuliche Seele, wie eine Madonna oder wie ein Täubchen. In kleiner Gesellschaft zwischen zwei und drei ist sie gar lieblich; sie lebt aber sehr eingezogen, ich möchte sagen in einer malerischen Ideenwelt, in der das Vögelchen auch nur alle Früchte und Blumen mit dem Schnäbelchen berühret" — in dieser Tonart wird sie bis zum Überdruß von Herder und andern gefeiert. Sie starb im Jahre 1807. Kurz bevor sie entschlief, sollte ihr Vetter ihr Gellerts Ode „In Krankheit" vorlesen, aber aus Irrtum las er die für Sterbende (gemeint ist wohl die „Vom Tode") vor und bevor er den Irrtum verbessern konnte, entschlief sie, am 5. November. Eine Frau, die so stirbt, hat sich trotz aller Wechselfälle, die das Leben gebracht hatte, bis an ihr Ende als eine gute Deutsche gefühlet. Ihre sterblichen Reste wurden in San Andrea delle Fratte bestattet; ihre Büste steht in der

Protomotek des Capitols. Ihr Nachlaß war sehr bedeutend; an baarem Vermögen belief er sich auf etwa zweimalhunderttausend Mark nach damaligem Gelde, zahlreich waren die Gemälde, Zeichnungen, Studien und Bücher, die 1810 in Rom verkauft wurden.[30]) Unter den Gemälden befanden sich Originale, angeblich von Tizian, Paris Bordone, Jacopo Bassano, Schiavone, Correggio, Van Dyck und anderen großen Meistern. Ihr Lionardo da Vinci, der heilige Hieronymus in der Einöde, den sie in ihrem Testament mit den Worten beschreibt: „ein schönes auf einer Tafel gemahltes Gemälde, welches den hl. Hieronimus in der Wildniß vorstellet, eine ganz halb natürliche Figur vor dem Kreuze knieend, es wurde dießes Gemälde von mir für einen Leonard da Vinzi erhalten, ein dieses Autors würdiges sehr gut bewahrtes Stück" ist in der Tat ein echter Lionardo, der später von der vatikanischen Gemäldesammlung erworben wurde. Unter den Testamentsvollstreckern erscheint auch ein Carlo Ambrogio Riggi, der Bruder von Goethes „schöner Mailänderin". Die interessanteste Sammlung ihrer Werke, die aus ihrem Nachlaß stammen, besitzt das Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz; u. a. befinden sich hier die Bildnisse des Königs und der Königin von Neapel, das des auch Goethe bekannt gewordenem Minoritenpriesters Jaquier in Rom, sowie ein Selbstbildnis nebst vielen Skizzen und Zeichnungen. Auch im übrigen Vorarlberg sind bei ihren Verwandten noch viele Werke ihrer Hand verstreut. Die Zahl der Stiche, die nach ihren Bildern und Zeichnungen angefertigt wurden, beläuft sich auf etwa sechshundert.

Man muß die Lebensschicksale der von Haus für ihren Beruf stark veranlagten Künstlerin kennen, um den Enthusiasmus zu verstehen, der diese zarte Frauenseele zu einer Weltberühmtheit gemacht hat. Durch ihre Kunst wäre sie es allein nicht in dem Maße geworden, und Herder hat Recht, wenn er mit psychologischem Feinblick von ihr einmal schreibt: „Die Angelika ist gar lieb und hold: leider aber durch die fatale Kunst, in der sie obgleich wie ein Engel erscheint und von Kindheit auf existiert hat, auf ihrem Stamme vertrocknet. Sie ist eine Dichterin mit dem Pinsel und hat eine sehr zarte Empfindung". Als Porträtistin hat sie entschieden Tüchtiges geleistet, namentlich in den Frauenbildnissen, bei denen ihre persönliche Anmut und Grazie und ihr vornehmer Geschmackssinn ihr sehr zustatten kamen. Würden wir in die Lage kommen, dreißig bis vierzig der besten ihrer früheren, dem prickelnden Rokokogeschmack noch huldigenden Frauenbildnisse, hauptsächlich aus englischem und vielleicht auch russischem[31]) Besitz, u. a. das Gruppenbild der Herzogin von

Devonshire, der Gräfin Beßborough und des Grafen Spencer in einer Landschaft (in der Sammlung Spencer) sodann das Bildnis der Baronin Krüdener mit ihrem Kinde (Paris, Louvre), die Vestalin und die Sibylle der Dresdner Gallerie und zwei wundervolle Zeichnungen in Kreide und Rötel, die Bildnisse zweier aristokratischer Damen im Geschmacke von Reynolds im Großherzoglichen Museum in Weimar, in einem Saale aufzustellen, so würde man erst gewahr werden, was sie mit ihrer Kunst für ihre Zeit zu bedeuten hatte. Auch einige ihrer beinahe zahllosen Selbstbildnisse würden dieser Gallerie zur Ehre gereichen: das erwähnte Bildnis in der Maler-Gallerie der Uffizien, das im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, wo sie mit Weinlaub bekränzt als Bacchantin sich dargestellt hat, oder das schöne würdevolle Frauenbildnis vom Jahre 1784 in der Pinakothek in München (das eine unserer Tafeln wiedergiebt) sind Werke, die in ihrer Grazie und Liebenswürdigkeit sich stets behaupten werden. Von Männerporträts wurde das des Hofrats Reiffenstein, das in ihrem Nachlaß sich befand und verschollen ist, für eine ausgezeichnete Leistung gehalten. Auf dem Porträtfache wird also ihr Ruhm am meisten bestehen bleiben. Aber sie war auch Historienmalerin und hier hat ihre Begabung versagt, weil diese Kunst sich mit ihrer sentimentalen Persönlichkeit nicht deckte. Heldennaturen und Männer von Tatkraft und großem Sinn und genialer Wucht zu malen ist ihr fast nie oder ganz selten, wie z. B. bei dem Bildnis Winckelmanns gelungen, und von Gemälden, wie der „Rückkehr Hermanns aus der Schlacht im Teutoburger Walde" (im Hofmuseum in Wien), „Brutus seine Söhne verurteilend", „Coriolan ins Exil gehend", und anderen dieser Art gilt, was Matthisson von Angelikas Kunstcharakter sagt: „Ihre Helden treten wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen auf und es gebricht ihnen gänzlich an Ernst und Würde". Ihre mythologischen Kompositionen sind meist nicht besser. Die „Verlassene Ariadne" (Dresdner Gallerie), die „Bestattung des Heldenjünglings Pallas" (Hofmuseum in Wien), „Achill unter den Töchtern des Lykomedes" (für die Kaiserin Katharina II. gemalt), und wie ihre zahlreichen Bilder aus der antiken Heldensage alle heißen mögen, sind süßlich und charakterlos und flau in der Technik. Auch sie ist, was nur allzu selbstverständlich war, ein Opfer des Winckelmann-Mengsischen Klassizismus geworden und überzeugungstreu ist sie im Fahrwasser der Antike gesegelt. Ihre dreißig Radierungen sind nicht ohne technische Bravour, aber auch aus ihnen spricht ihre zarte Seele heraus: sie sind in der Erfassung der Persönlichkeiten,

soweit es sich um Heldengestalten handelt, unmännlich, flau und süßlich und nicht dem Heldengeschlecht angemessen, in dessen Sphären sie sich bewegen. Die Charakteristik, die einst Herder (im 24. Kapitel der „Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und der bildenden Künste") über sie gefällt hat, läßt sich jetzt noch unterschreiben: „In allen Kompositionen der Angelika ist diese ihr eingeborene moralische Grazie der Charakter ihrer Menschen. Selbst der Wilde wird durch ihre Hand milde; ihre Jünglinge schweben wie Genien auf der Erde; nie war ihr Pinsel eine freche Gebärde zu schildern vermögend. Wie etwa ein schuldloser Geist sich menschliche Charaktere denken mag, so hat sie solche aus ihren Hüllen gezogen und mit einem schönen Verstande, der das Ganze aufs leiseste umfaßt und jeden Teil wie eine Blume entsprießen läßt, harmonisch sanft geordnet. Ein Engel gab ihr ihren Namen, und die Muse der Humanität ward ihre Schwester." Ein Gedicht, das er auf eines ihrer Gemälde gemacht hatte, schloß er diesem Hymnus entsprechend in zarter Anspielung auf ihren Namen mit den Worten:

Du malest was du bist. Auf Edens Auen
Gibst du in Menschen Engel uns zu schauen,

ein schmeichelhaftes Bekenntnis, das ein anderer Zeitgenosse, der Hamburger F. J. L. Meyer in die Worte zusammenfaßte: „Ihre Vorzüge sind der Erguß ihres Herzens, ihre Bilder die Spiegel einer schönen Seele".

Schon vor seiner Abreise nach Neapel ist Goethe der Angelika und ihrem Gatten so nahe getreten, daß ihm die Überzeugung ein angenehmes und zugleich schmerzliches Gefühl ist, daß man ihn ungern scheiden lasse. Er mußte ihnen die Iphigenie vorlesen, Angelika nahm das Stück mit „unglaublicher Innigkeit" auf und versprach „eine Zeichnung daraus aufzustellen", was auch geschehen ist. Das Blatt befindet sich im Goethe-Hause in Weimar und stellt in einer Landschaft vor dem Heiligtum der Diana die Szene aus dem Anfang des dritten Auftritts im dritten Akte („Seid ihr auch schon herabgekommen?") dar. „Der Gedanke ist sehr glücklich, schreibt Goethe (Neapel 13. März), das, was die drei Personen hintereinander sprechen, hat sie in eine gleichzeitige Gruppe gebracht und jene Worte in Geberden verwandelt. Man sieht auch hierin, wie zart sie fühlt und wie sie sich zuzueignen weiß, was in ihr Fach gehört". Nach seiner Rückkehr aus Neapel ist der freundschaftliche Verkehr wieder aufgenommen worden. Goethe besuchte wöchentlich einmal abends Angelika, wo sie nach des Tages Arbeit in

einem kleinen Garten am Hause ihre Freunde und Bekannten um sich versammelte und an diese bei geistvoller Unterhaltung, wenn es die Jahreszeit mit sich brachte, das von den Bäumen selbst gepflückte Obst verteilte. An den Sonntagen pflegte sie mit Zucchi und Hofrat Reiffenstein gegen Mittag bei Goethe vorzufahren und selbst bei einer „Backofenhitze" sich in irgend eine Sammlung zu begeben, um dann zur Mittagstafel in ihrem Hause (sie wohnte bei Trinità dei Monti, oberhalb der spanischen Treppe auf der Via Sistina, in dem Hause Nr. 72, in dem Raffael Mengs gewohnt hatte) einzukehren. „Es war vorzüglich belehrend, mit diesen drei Personen, deren eine jede in ihrer Art theoretisch, praktisch, ästhetisch und technisch gebildet war, sich in Gegenwart so bedeutender Kunstwerke zu besprechen". Auch die Villeggiatura genossen sie gemeinsam; sie waren in Frascati, wo sich Reiffenstein den Sommer über aufzuhalten pflegte, und im Oktober in Castel Gandolfo bei Mr. Jenkins, wo sich das bekannte Intermezzo mit der schönen Mailänderin abspielte. Aus Rom erzählt uns der Dichter jenes hübsche Sommerfest, in dessen Mittelpunkte die Künstlerin steht.

Aus zahlreichen Äußerungen wissen wir, wie hoch Goethe die feinfühlige Künstlerin auch um ihrer Kunst willen geschätzt hat, wenn er auch einmal von ihren Figuren sagt (was mit den oben mitgeteilten Charakteristiken übereinstimmt), sie hätten wenig Abwechselndes, die Ausdrücke der Leidenschaften bei ihnen sei ohne Kraft, die Helden sähen wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen aus. Aber zu ihrem Ruhme sagt er ihr auch nach: „Das Leichte, Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung ist der einzige, herrschende Charakter der zahlreichen Werke unserer Künstlerin. Keiner der lebenden Maler hat sie, weder in Anmut der Darstellung, noch in Geschmack und Fähigkeit den Pinsel zu handhaben, übertroffen", ein freilich sehr stark zugespitztes und zu sehr von persönlicher Verehrung bestimmtes Urteil, das er später (in der Farbenlehre) allerdings selbst etwas eingeschränkt hat, wenn er schreibt: „Ihr schönes Talent, ihre natürliche Neigung zum Gefälligen, Milden, Sanften hat sie vor allem Übermaß behütet; daher sind ihre Bilder auch durchgängig munter uud erfreulich, wenn schon die Harmonie der Farben durch sie nicht in völliger Ausübung erschien, so daß wir ihr keine Musterhaftigkeit in diesem Stück zugestehen können". Für die damals bei Göschen erscheinenden Werke lieferte sie „gar schöne" Zeichnungen, die Lips in Kupfer stach. Angelika erhielt, da man ihr kein Geld anbieten konnte, als Gegengabe Bücher, Wieland, Herder,

Hölty und Voß, fein in englische Bände gebunden. Sie lieferte eine Zeichnung zum Egmont („Egmont und Clärchen") eine zur Iphigenie („Orestes und Pylades vor Iphigenie gebracht") und das Titelbild zum achten Bande. Die Zeichnung hierzu, jetzt ebenfalls im Goethe-Hause in Weimar, ist durch Nachbildungen sehr bekannt geworden[32]): die tragische Muse lehnt sinnend an einem Postament, auf dem die Büste des Dichters, unverkennbar Trippels Werk, steht; am Boden sitzt die komische Muse, der Amor die Maske zu entreißen sucht. In sinniger Weise hat sich Goethe, als er von Rom schied, bei der Künstlerin, in deren Gesellschaft er so viele schöne Stunden verlebt hatte, dankbar bewiesen. Er schenkte ihr den in seinem Zimmer stehenden Abguß der Juno Ludovisi: das höchste und unerreichbare Ideal der Frauenwürde, das je in ein plastisches Kunstwerk eingekleidet worden ist. Und war Angelika auch keine junonenhafte Natur, ihre echte, natürliche Weiblichkeit ist es vor allem gewesen, die sie unsterblich gemacht hat.

Unter den übrigen deutschen Künstlern, die Goethe namentlich während seines zweiten römischen Aufenthaltes, seit seiner Rückkehr aus Neapel und Sizilien, nahegetreten sind — er bezeichnet sie selbst als die „nächsten Künstler" — hat damals wohl der aus Hanau stammende Friedrich Bury (vielfach auch „Bürri" genannt) seinem Herzen am nächsten gestanden[33]). In einem Brief an Frau von Stein nennt er ihn in Hinblick auf ihren Sohn „seinen zweiten Fritz" und in einem Briefe an Fritz Stein selbst heißt es: „Auch habe ich wieder einen Fritz im Hause, einen jungen Maler, der recht geschickt und gut ist, mit dem ich allerlei zeichne und komponiere" und ein Jahr später empfiehlt er Herder, er solle ja in Rom den jungen Maler, „den er lieb habe", aufsuchen. Friedrich Bury war 1763 in Hanau geboren, Schüler der dortigen Akademie und von Anton Tischbein, dann in Düsseldorf weiter gebildet. Mit neunzehn Jahren kam er in Gemeinschaft mit Lips bereits nach Italien. Bis zum Jahre 1799 lebte er in Rom, von den zahlreichen Deutschen, die im Laufe jener Jahre die Stadt besuchten und in dem Kreise der deutschen Künstler verkehrten, wegen seines natürlichen, unverdorbenen Wesens und wegen seines „genial-künstlerischen" Auftretens, wegen seines geschätzten Talentes und seiner doch großen Anspruchslosigkeit ein gern gesehener Genosse, der zudem über ausgiebige Kenntnisse des römischen Lebens verfügte. Im Dezember 1799 finden wir ihn in Weimar und im Februar des folgenden Jahres fängt er hier die große Kreidezeichnung von Goethes Bildnis an, die sich jetzt noch im Goethe-

National-Museum befindet. Dann siedelte er nach Berlin über und seit den Freiheitskriegen lebte er bald in Kassel, Brüssel, im Haag, bald auch in seiner Vaterstadt. Er starb 1823 in Aachen, wo er sich der Kur wegen aufhielt. Als Mensch ist er größer denn als Künstler gewesen. Er hat viel nach den Renaissancemeistern kopiert, auch eine Anzahl Bildnisse gemalt, von denen er das der Kurfürstin von Hessen mit der Landschaft von Kassel und Wilhelmshöhe im Hintergrunde für seine gelungenste Arbeit erklärte. Ein Bildnis der Erbprinzessin von Hessen nennt Achim von Arnim in einem Brief an Goethe das gelungenste in Kolorit und Ähnlichkeit, was er von ihm kenne, Aug. Wilhelm Schlegel rühmt ein „himmlisches" Porträt der Gräfin Tolstoi „in einem großen, einfachen und kindlich lieblichen Stil". Es ist nicht bekannt, was aus diesen Arbeiten geworden ist. In Berlin hatte ein Ölgemälde mit Figuren in Lebensgröße „Der Schwur der Schweizer", das der König der Niederlande erwarb, viel Aufsehen erregt. Er war von Haus aus wohlsituiert und das gab, so erzählt ein Biograph von ihm, ihm in der Jugend jenen heitern, frohen, freien Sinn, der allgemein bewundert wurde. „Ihn umspann nicht jene Engherzigkeit der täglichen Existenz, die auf dem größten Teil der Künstler-Pilger lastet und an ihrem Leben nagt. Mit Lust und Liebe, mit gebildetem und aufgeheitertem Sinn, konnte er seinen Göttern der Kunst die schönen Opfer bringen, konnte ungestört sie verehren, und sich so fesselfrei die heitere Bahn spielend und lachend erringen, so auf Mit- und Nachwelt wirken, indeß der gepreßte, gramerfüllte Sohn der Kunst nur in neblichter Ferne sein Ziel erblickt". Ähnliche Zeugnisse über die glückliche Anlage des jungen Künstlers gibt es mehr. Die Herzogin Anna Amalia meinte Goethe gegenüber, die „passionierte Existenz dieses jungen Menschen („das Kindchen Bury") gehöre mit zur Staffage jener glücklichen Gegend" — eine glanzvolle Charakteristik aus dem Munde einer feinsinnigen Dame. Solche Geständnisse erklären auch die Zuneigung, die Goethe zu ihm gefaßt hatte. Für diesen ist er indessen auch als Künstler wertvoll gewesen. Bei einem Kursus anatomischer und osteologischer Studien, den er aus künstlerischen Gründen unternommen, hat ihm neben Meyer auch Bury, „ein gar resolutes, gutes Wesen" sehr geholfen; Bury läßt er auch „neue heroische Sujete nach seinen Anlässen zeichnen", und nach seiner Rückkehr nach Weimar ist er sowohl als Kopist wie als Sammler nach dem Zeugnis zahlreicher Briefe für ihn in Rom tätig. Von Bury, dem Meyer in seinem „Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts" nachrühmt,

daß er in der Behandlung der Aquarellfarben unstreitig der beste Künstler seiner Zeit sei, — stammen u. a. das große Aquarell „Jupiter und Juno“ nach dem Fresko des Annibale Caracci im Palazzo Farnese, sowie die gute Kopie der einen Hälfte von Tizians „Himmlischer und irdischer Liebe“ im Palazzo Borghese, die beide noch jetzt im Goethe-Hause an der Wand hängen. Bury ist es auch gewesen, der das dem Federigo Baroccio zugeschriebene Bildnis des Herzogs Friedrich II. von Urbino, „ein wahres Meisterstück“, das viele von den Malern „für das beste Portrait in Rom“ halten, wie der Künstler an Goethe schreibt, aufgefunden und für hundert Scudi gekauft hat; Goethe erwarb es und hing es in dem Zimmer auf, das in seinem Wohnhause heute noch nach diesem Schatz den Namen „Urbino-Zimmer“ trägt. Als Bury 1790 von Rom nach Florenz ging, um in den Uffizien zu kopieren, machte hier Mantegna den größten Eindruck auf ihn und instinktiv fühlt er die herbe aber stilvolle Größe dieses Meisters als etwas heraus, was bestimmend auf seine eigene Richtung einwirken müsse. Wir wissen, daß Goethe ihm seine Ideen über die Bedeutung des Meisters, wie sie ihm zuerst angesichts der Fresken in der Eremitanerkapelle in Padua aufgegangen waren, mitgeteilt hat. Denn Bury hat für alle Anregungen, die er Goethe zu danken hatte, das vollste Verständnis besessen. Man kann sich von den treuen Gesinnungen und der Anhänglichkeit des viel jüngeren Schweizer Künstlers gegen unsern Dichter, ebenso wie von Goethes faszinierenden Persönlichkeit den römischen Freunden gegenüber, keine schönere Vorstellung machen, als wenn man die Briefe liest, die Bury und andere bald nach seiner Abreise von Rom an Goethe geschrieben haben. Rührend klingt es, wenn Bury im Gefühl des Schmerzes über die Trennung im Mai an Goethe schreibt: „Auf dem Spaziergang war ich immer bey Ihnen, und wäre es möglich gewesen, einen Berg zu finden, Ihnen noch einmal zu sehen, und wäre derselbe auch noch steiler gewesen als Rocca di Papa und noch mit ein wenig Schnee, so wäre es für mich in dieser Absicht die glätteste Bahn gewesen“.

Neben Bury gehört Heinrich Meyer zu den römischen Freunden, die Goethe nicht nur um ihrer Kunst willen hochgeschätzt hat. Nachdem die Freundschaft mit Tischbein seit dessen Rückkehr aus Neapel und Sizilien nur noch fortvegetierte, ist Meyer seinem Herzen von allen, mit denen er auf vertrautem Fuße stand, im Laufe der Jahre am nächsten getreten, ja die Freundschaft, die sich damals auf römischem Boden anbahnte,

ist zu einem Bunde für das ganze Leben geworden, der durch die Interessengemeinschaft der beiden sich in künstlerischen Fragen eng verbunden fühlenden Männer mit den Jahren nur an Festigkeit gewonnen hat. Im Rahmen seiner Zeit und mehr als Gelehrter und als Ästhetiker denn als ausübender Künstler betrachtet, ist Meyer — zum Unterschied von den übrigen zahllosen Trägern dieses Namens „Kunst-Meyer" (was in seinem breiten schweizerischen Dialekt zu „Kunscht-Meyer" wurde) oder auch „Goethe-Meyer" genannt — eine Persönlichkeit, die alle Achtung verdient, nicht nur um der Stellung willen, die sie in Goethes Leben einnimmt. Wenn Goethe allerdings seiner Erscheinung immer zur Folie dient, so muß man sich doch hüten, die Selbständigkeit seiner Natur zu unterschätzen. Wollte man ihn nach seinen Bildnissen beurteilen, nach dem Selbstbildnis, einer Federzeichnung, und der Zeichnung Schmellers, beide im Goethe-National-Museum in Weimar, so würde man leicht zu einem falschen Schluß über seine Person kommen. Er hat hier etwas von einem ehrsamen Dorfschulmeister an sich, etwas Philisterhaftes, was sich auch in seiner Kunst, z. B. seinem Bildnis von Goethe, bisweilen ausspricht. Was ihn als Künstler auszeichnete, war eine solide, fachmännisch nach allen Seiten hin ausgebildete Kenntnis in den praktischen Dingen der Mal- und Zeichenkunst, ein sicheres Urteil in technischen Fragen; für die damalige Zeit besaß er erstaunliches Maß von positivem Wissen der Kunstgeschichte; als Theoretiker war er eine feinfühlige Natur, der das künstlerisch scharf beobachtende Auge, ein hiermit zusammenhängendes außerordentlich gutes Gedächtnis und eine große Belesenheit zustatten kamen; als Mensch imponierte er bei all diesen Kenntnissen durch sein bescheidenes Wesen und durch die Schlichtheit seines Auftretens. Er verdiente einmal eine eingehende Biographie. Hier müssen wenige Daten aus seinem Leben genügen[34]). Er war im März 1760 in Zürich — nach anderen Quellen 1759 zu Stäfa am Züricher See — geboren und 1784 mit seinem Jugendfreunde und Mitschüler Heinrich Kölla nach Rom gekommen. Als Schüler von Johann Kaspar Füßli in Zürich, Winckelmanns Freund, hatte er sich von Jugend an — wie sich Goethe später einmal zu Eckermann geäußert hat — „an Winckelmann hinauf gebildet und war auf dessen Wege fortgegangen". Goethe lernte ihn in Rom wenige Tage nach seiner Ankunft, schon Anfang November, kennen. Er schildert ihn als einen kleinen, bescheidenen Mann, der antike Büsten in Sepia vortrefflich nachbilde und in der Kunstgeschichte wohl erfahren sei. Er lebte

sehr zurückgezogen und war äußerst fleißig, aber er ließ sich gern sehen, „wo etwas Bedeutendes zu schauen, zu erfahren, zu lernen war; denn die Übrigen suchten und wünschten ihn, indem er sich in Gesellschaft so bescheiden als lehrreich erwies". Goethe hatte ihm in der Bildung seines Urteils und seines Geschmacks und in den Grundprinzipien der Zeichenkunst viel zu danken. „Wie viel ich hierin einem stillen, einsam fleißigen Schweizer, Namens Meyer, schuldig bin, kann ich nicht sagen. Er hat mir zuerst die Augen über das Detail, über die Eigenschaften der einzelnen Formen aufgeschlossen, hat mich in das eigentliche Machen initiiert. Er genießt die Kunstwerke eigentlich mehr als die großen Besitzer, die sie nicht verstehen, mehr als andere Künstler, die zu ängstlich von der Nachahmungsbegierde des Unerreichbaren getrieben werden. Er hat eine himmlische Klarheit der Begriffe und eine englische Güte des Herzens. Er spricht niemals mit mir, ohne daß ich Alles aufschreiben möchte, was er sagt; so bestimmt, richtig, die einzige wahre Linie beschreibend sind seine Worte. Sein Unterricht gibt mir, was mir kein Mensch geben konnte, und seine Entfernung wird mir unersetzlich bleiben. In seiner Nähe, in einer Reihe von Zeit, hoffe ich noch auf einen Grad im Zeichnen zu kommen, den ich mir jetzt selbst kaum denken darf. Alles, was ich in Deutschland lernte, vornahm, dachte, verhält sich zu seiner Leitung wie Baumrinde zum Kern der Frucht. Ich habe keine Worte, die stille wache Seligkeit auszudrücken, mit der ich nun die Kunstwerke zu betrachten anfange; mein Geist ist erweitert genug, um sie zu fassen, und bildet sich immer mehr aus, um sie eigentlich schätzen zu können". Dieses begeisterte Bekenntnis erklärt nicht nur die Freundschaft und Verehrung, die Goethe für den zehn Jahre jüngeren Künstler empfand, sondern auch den Wunsch, ihn in eine Lebensstellung zu bringen, die auch für ihn persönlich ein dauernder Gewinn seines Lebens war. Einen solchen Freund auf römischem Boden, in der Hochschule der Welt, gefunden zu haben und seine Kenntnisse für die eigenen Studien ausnützen zu können, bedeutete allerdings auch ein Glück, das Goethe dankbar empfinden mußte. Seitdem er Leipzig und die Schule Oesers verlassen hatte, waren achtzehn Jahre vergangen, in denen sich seine Anschauungen geklärt und seine Lebensideale eine greifbare Gestalt angenommen hatten. Oeser selbst war nie in Italien gewesen: was er Goethe von der Antike, über die Lehre von ihrer Einfalt und stillen Größe als begeisterter Anhänger Winckelmanns mitteilen konnte, war im Grunde mehr eine Ahnung als eigene Wahrnehmung dieser Schönheit gewesen. Wenn er

in den antiken Statuen den „Grund und Gipfel aller Kunstkenntnis" pries, so konnte er den praktischen Beweis hierfür nur an zwei Gipsabgüssen, der Statue des Laokoon und des Faun mit den Krotalen erbringen. Aber Goethe war dankbar für alles, was Oeser aus seinem reichen Vorrat an technischen und theoretischen Kenntnissen von künstlerischen Dingen spenden konnte und wir wissen, wie weit dieser Einfluß sich auf den Schüler erstreckt hat. Da kam der große Abschnitt in seinem Leben, den die italienische Reise bezeichnet: Rom machte seine alles bezwingende Macht geltend, und Oesers Persönlichkeit wurde durch die Meyers in den Schatten gestellt. Die Umwertung der Kunstanschauungen, die auf römischem Boden vor sich ging, war eine vorauszusehende Notwendigkeit, eine, wie sich Goethe selbst ausdrückt, von Innen heraus ihn umarbeitende Wiedergeburt, die ihn zu einem neuen Menschen machte. Unter solchen Umständen wurde Oesers Lehre für ihn, der an tausenden von Originalen sich seine eigene Anschauungen bilden konnte, antiquiert: er muß in Rom nicht nur viel erlernen, sondern, was er nicht für möglich gehalten hatte, durchaus umlernen. Vielleicht hatte Meyer in sich eine ähnliche Wandlung durchgemacht, jedenfalls war er, als er mit Goethe zusammentraf, abgesehen von seinen praktischen Erfahrungen als Künstler, in dem glücklichen Besitz jenes Wissens, das Goethe sich auf Kosten seiner bisherigen Kenntnisse erst neu erwerben mußte. Insofern war Meyer in einer sehr bevorzugten Lage; daß er nebenbei über persönliche Eigenschaften verfügte, die ihn als Mensch liebenswert machten, war eine Gabe, der er das Glück seines Lebens zu verdanken hat. Schon von Rom aus schrieb Goethe an den Herzog: „An unsere Zeichenakademie hab' ich vielfältig gedacht, auch einen Mann gefunden, wie wir ihn einmal brauchen, wenn Kraus abgeht, daß man mehr aufs Solidere kommt". Die Berufung Meyers erfolgte zwei Jahre später, 1789.

Bezeichnend ist für Goethes großzügige Auffassung des echten, an die Schranken der Alltäglichkeit sich nicht bindenden Künstlertums und für das volle Verständnis, das er den Bedürfnissen eines Mannes wie Meyer entgegenbrachte, der im Norden nur gedeihen konnte, wenn er im Süden erstarkt war, das vom 21. August 1789 datierte Schreiben, in dem er ihm die Berufung nach Weimar mitteilt: „Herder hat mir gesagt, Ihr Wunsch sey, noch einige Jahre in Rom zu bleiben und nachher irgendwo ein ruhiges Plätzchen zu finden, wo Sie unter Freunden Ihr Talent üben und ein leidliches Leben führen mögen. Ich kann Ihnen folgendes Anerbieten thun. Wenn Sie noch zwey Jahre bleiben

wollen, kann ich Ihnen jährlich 100 Scudi versprechen, welches wenigstens eine Zubuße ist und bey Ihrer Art zu leben Sie erleichtert und Ihnen Raum zum Studiren giebt. Sind die zwey Jahre herum, so kommen Sie zu uns. Für das Reisegeld sorge ich, und sorge, daß Sie eine Situation hier finden, die Ihrer Gemüths Art angemessen ist". Im Herbst 1791 trat Meyer die Stelle in Weimar an, nachdem er, wie ihm vorgeschlagen worden war, die Zwischenzeit seinen eigenen Interessen gewidmet hatte. Die Tätigkeit, die er nun in amtlicher Eigenschaft, als Künstler und hauptsächlich als Kunstgelehrter z. T. in Gemeinschaft mit Goethe („Gesellschaft der Weimarischen Kunstfreunde") entfaltete, ist so reich, daß sie in diesem Zusammenhange nicht einmal angedeutet werden kann. Am meisten befruchtend auf seine Zeit hat er durch seine zahlreichen kunstgeschichtlichen und archäologischen Schriften gewirkt. Mit Goethe zusammen war er bei der Herausgabe der Übersetzung der Selbstbiographie vom Benvenuto Cellini, der Biographie Hackerts, der Winckelmann-Biographie und der Farbenlehre als kunstgeschichtlicher und technischer Beirat tätig; zusammen mit Fernow und nach dessen Tod mit J. Schulze gab er als einer der gründlichsten Kenner Winckelmanns dessen gesammelte Werke in acht Bänden (Dresden 1807—1820) heraus. Von seinen selbständigen Schriften ist seine „Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen" (von 1824 an), wenn auch vollkommen auf Winckelmanns Theorien sich aufbauend, ein Werk, das seinem Verfasser alle Ehre macht. Goethe hat es aber dem Freunde zu Liebe etwas überschätzt. „Meyer hat die Kenntniß der Kunst auf ihren Gipfel gebracht. Seine Kunstgeschichte ist ein ewiges Werk", so äußerte sich Goethe gelegentlich einmal zu Eckermann in etwas allzu großer Begeisterung, die wir modernen Menschen, auch wenn wir die riesengroßen Fortschritte der archäologischen Wissenschaft im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts uns nicht vor Augen halten, nicht verstehen können. Meyers Werk ist nicht nur längst überholt, sondern lange vergessen und wird nur noch von dem Historiker einmal zur Hand genommen, der sich in der Geschichte der Wissenschaft umsehen will. Mit Goethes Tod verlor er ganz die Daseinsfreude; tiefbewegt rief er dem alten Freunde die Worte nach:

Mein Stab sank hin, er liegt im Grabe:
Ich wanke nur, bis ich ihn wieder habe.

Am 11. Oktober 1832 schied auch er aus dieser Welt. Ein dankbares Andenken ist dem vornehm denkenden Manne, der für seine

Zeit entschieden viel gewirkt hat, von seiten aller wahren Kunstfreunde sicher.

Persönlich weniger nahe waren Goethes Beziehungen zu dem aus Mannheim stammenden Maximilian von Verschaffelt, der in der Kunst der Perspektive Goethes Lehrmeister wurde. Er war 1754 in Mannheim geboren als Sohn des Bildhauers und Direktors der dortigen Zeichenakademie Peter von Verschaffelt[35]), einem geborenen Belgier, der dem Studenten Goethe einst in Mannheim den Antikensaal zugänglich gemacht hatte. Auch er war in früheren Jahren in Italien gewesen und hat das Glück gehabt, mehrfach für Papst Benedikt XIV. arbeiten zu dürfen. In seinem Auftrag schuf er auch den bronzenen Engel auf der Engelsburg, der den aus Marmor von Raffael da Montelupo ersetzen mußte. Sein Sohn eröffnete in Rom einen Kurs der Perspektive, zu dem man sich, auch Goethe mit, des Abends versammelte, wobei eine zahlreiche Gesellschaft auf seine Lehren lauschte. „Das Vorzüglichste war dabei, daß man gerade das Hinreichende und nicht zu viel lernte". Von seiner Hand stammt das bekannte Blatt im Goethe-National-Museum, das man früher für eine Arbeit Goethes gehalten hat, das aber zweifellos die Hand eines geschulten Architekten erkennen läßt: der Blick auf den Capitolsplatz von Palazzo Caffarelli her. Auch nach Goethes Abreise von Rom hat er mit diesem korrespondiert. Die „Kunsten" war seine „lieblichste Beschäftigung" und hierfür brauchte er Goethes Rat. In einem seiner Meinung nach von tiefer philosophischer Betrachtung zeugenden Brief entwickelte er seinen Plan, den „Ursprung der Kunst aus dem Menschen selbst herzuleiten", daran die Bitte knüpfend, Goethe möge ihm über diese Weisheit seine Meinung wissen lassen. Goethe hat sich schwerlich darauf eingelassen. 1791 wurde er als Stütze seines Vaters in der Leitung der Mannheimer Akademie, zwei Jahre später von Kurfürst Karl Theodor nach München als Baudirektor berufen; später siedelte er nach Wien über, wo er 1818 starb. Auch Anna Amalia hatte sich während ihres römischen Aufenthaltes für ihn interessiert und ihn an den Minister Grafen Hertzberg nach Berlin empfohlen, fand aber schließlich, „da sie sich mehr mit ihm eingelassen, als ob es in seinem Kopfe etwas konfuse aussieht".

Zu den drei, vier Künstlern, die neben Meyer gegen Ende von Goethes römischem Aufenthalt zu diesem täglich aufs Zimmer kamen, „deren Rat und Anmerkung er nützte", gehörte auch sein Hausgenosse und Frankfurter Landsmann Johann Georg Schütz (geb. 1755, gest. 1813, ein

Schüler der Düsseldorfer Akademie). Er hat nur geringe Spuren seines Daseins hinterlassen, und schon Goethe charakterisiert ihn als „geschickt ohne eminentes Talent, eher einem gewissen anständigen Behagen als anhaltender künstlerischer Tätigkeit ergeben, weswegen ihn die Römer auch il Barone nannten". Er begleitete Goethe auch auf seinen Wanderungen durch Rom und fertigte für ihn die kolorierten Zeichnungen für die Tafeln des „Römischen Karnevals". Zu dem römischen Künstlerkreis gehörten weiter auch Johann Heinrich Lips[36]) aus Kloten bei Zürich und Friedrich Rehberg aus Hannover (beide 1758 geb.). Der erstere ist den Freunden Goethes am meisten durch seine Bildnisse des Dichters, besonders durch die lebensgroße durch den Stich bekannt gewordene Kreidezeichnung vom Januar 1791, die den Kopf streng von vorn gesehen wiedergibt, bekannt geworden, im übrigen aber ziemlich vergessen. Seine künstlerische Laufbahn hatte er Lavater zu verdanken, der ihn zu Rudolf Schellenberg in Winterthur in die Lehre brachte und dann für seine eigenen Zwecke, für die physiognomischen Fragmente, beschäftigte. Nach einer Mitteilung seines Biographen hätten ihn Goethe und der Herzog schon während ihrer Schweizer Reise im Herbst 1779 in „seiner ländlichen Wohnung" in Zürich, vielleicht auf Lavaters Betreiben, aufgesucht. 1780 begab er sich zu seiner weitern Ausbildung nach Düsseldorf, im Oktober 1782 kam er nach Rom, wo er hauptsächlich Antiken und Renaissancemeister kopierte. 1785 kehrte er in die Heimat zurück, um das Jahr darauf wieder nach Rom zu gehen, weil er der Kupferstechkunst, „die im Grunde nichts weiter als eine mühevolle und sklavische Nachahmerin fremder Ideen sei", ganz verlassen und zur Malerei übergehen wollte. In Rom lernte ihn Goethe kennen, der 1789 seine Berufung an die Weimarische Zeichenschule veranlaßte. Krankheit bestimmte Lips indessen, das Amt schon 1794 wieder aufzugeben und in die Schweiz zurückzukehren. Er starb im Mai 1817 in Zürich. Der Wunsch, Maler zu bleiben, erfüllte sich ihm leider nicht, was um seiner selbst willen auch nicht zu bedauern ist. Sein Kupferstichwerk umfaßt nicht weniger als 1447 Nummern. Da er hauptsächlich als Illustrator tätig war und viel für Almanache, Journale, Romane, Rittergeschichten usw. stach, so wurde er nach Chodowieckis Tode ein vielgesuchter Künstler. Rehberg[37]), den Herder unter den römischen Künstlern für den verständigsten hielt, wobei er es freilich an dem Hinweis nicht fehlen läßt, „daß er ihm bei Kleidern und sonst sehr gute Dienste getan", begegnet uns in Goethes Aufzeichnungen nur ganz selten, doch haben wir mehrere

Briefe von ihm an Goethe nach seiner Abreise von Rom, die auf freundschaftliche Beziehungen schließen lassen. „Viel lieber wäre mir's, so schreibt er im Jahre 1788 an Goethe, wenn ich Sie noch hier besuchen könnte, wo ich itzt nur so von weitem mich mit Ihnen unterhalten kann; ich wünschte Ihnen sagen zu können, wie wenig Sie hier vergessen sind." Er war ursprünglich für die Rechtswissenschaft bestimmt, folgte aber seiner Neigung und bildete sich zum Künstler aus, zuerst unter Oesers Leitung in Leipzig, dann unter Schenau und Casanova in Dresden. Mit neunzehn Jahren kam er schon nach Rom mit Empfehlungen an Raffael Mengs, den bekannten spanischen Gesandten Ritter von Azara und Hofrat Reiffenstein wohl versehen. 1783 kehrte er nach Hannover zurück, wurde 1784 Zeichenlehrer am Philantropinum in Dessau, zwei Jahre später Professor an der Akademie in Berlin mit dem Auftrage, wieder nach Rom zurückzukehren, um daselbst die Leitung einer zu begründenden preußischen Kunstschule zu übernehmen, ein Plan, der indessen unter dem Druck der politischen Ereignisse nicht zur Ausführung kam. Rehberg blieb aber trotzdem in Rom und war hauptsächlich als Historienmaler tätig und geachtet. Seine Stoffe, auf deren Wahl der mit ihm engbefreundete bekannte französische Historienmaler Louis David wohl nicht ohne Einfluß gewesen ist, entnahm er der biblischen Geschichte (der Brudermord), der alten Sage und Geschichte (Niobe, Ödipus und Antigone, Julius Sabinus, Jupiter und Venus u. A.); ein Bild „Bacchus und Amor" mußte er, weil es so gefiel, achtmal wiederholen. Er führte in Rom ein großes Haus, was der schlichte Josef Anton Koch in seiner satirisch-politischen, stellenweise auch gehässigen „Modernen Kunstchronik oder Rumfordischen Suppe", wo Rehberg als „Spitznäschen" eingeführt wird, Anlaß zu spöttischer Kritik gab, in die Koch freilich auch ein starkes Maß von Mißgunst hineingießt. „Seine Gestalt, so heißt es hier, war dürftiger Natur und ebenso verblüht und charakterlos wie seine Kunstleistungen; dennoch aber verstand er sich darauf, Figur zu machen, das heißt, er traf an Geschmack, Geist und Betragen seines Gleichen so viel er verlangte. Er machte, wie man sich in der modernen Welt ausdrückt, ein Haus von dem besten Ton, er gibt Gesellschaft nach italienischer Art, conversazioni genannt, allwo die Langeweile den Präsidentenstuhl einnimmt. Selbst Kardinäle und Gesandte brachten Abende bei ihm zu, da er es an Gefrorenem, Gebackenem und Tee nicht fehlen ließ. Dabei eröffnete er dann die Zimmer, wo seine Arbeiten aufgestellt waren, bei Fackelbeleuchtung. Die besten Abgüsse der Antiken, der Niobe, des Apollo

und des bekannten Torso standen neben seinen eigenen Arbeiten als Maßstab seiner eingebildeten Vortrefflichkeit, der Bewunderung vornehmer Schwachköpfe preisgegeben. Zuletzt erscheint auch noch die Maitresse dieses Charletans tanzend und singt zur Guitarre römische Ritornelle, wie solche der besoffene Pöbel auf der Straße täglich brüllt."

Am bekanntesten wurde Rehberg durch seine Attitüden der als Schönheit berühmten, auch von Goethe gepriesenen Lady Hamilton, die er zu Anfang der neunziger Jahre in Neapel kennen lernte und als Sibylle, Magdalena, Sophonisbe, Iphigenie, Kleopatra, Niobe und in den Masken anderer bekannter Frauengestalten zeichnete. Die pikanten Bilder wurden 1794 durch Piroli in Rom gestochen, viel später (1840) in München durch Lithographie vervielfältigt. Aus seinem späteren Leben mag nur erwähnt werden, daß er 1805 nach Berlin ging und hier eine Ausstellung seiner Werke veranstaltete, die ihm Erfolge brachte. Nach einem längeren Aufenthalt in London kehrte er nach Rom zurück und nahm schließlich in München dauernden Aufenthalt, wo er schriftstellerisch tätig wurde und in fünf Heften ein Werk über Raffael herausgab. Er starb völlig verarmt im August 1835.

Zu dem römischen Künstlerkreise hatte wenige Jahre noch vor Goethes Aufenthalt in Rom Philipp Hackert gehört, der, 1737 in Prenzlau geboren, bereits im Jahre 1768 in Rom sich niedergelassen hatte[38]). Im Oktober 1785 siedelte er aber nach Neapel über, nachdem ihn der König wiederholt eingeladen hatte. Hackert war seiner Zeit ein hochgeschätzter Künstler, ja als Landschaftsmaler eine Berühmtheit, die indessen nicht seinen Leistungen entsprach. Er war eigentlicher Vedutenmaler und nichts mehr. Er gab die Landschaft, mochte sie in den Bergen, in der Nähe von Rom oder in der Kampagna oder im sonnigen Süden, am Golfe von Neapel liegen, so wieder, wie er sie mit seinem nüchternen Auge sah, ohne jeden Zauber von Poesie, in dem sie den meisten, die sie sehen, erscheint, ohne den Reiz der Stimmung, der sie verklärt, dafür aber auch mit aller Sachlichkeit und gegenständlichen Treue, ihm gelang es, wie Karl Justi sich ausdrückt, selbst vom Golf Neapels den Zauber von Licht und Farbe wegzufrösteln. Dabei war er aber ein gewandter Techniker, korrekt in der Zeichnung und sicher in der Linienführung, so daß seine Veduten beinahe im Sinne photographischer Nachbildungen der Natur erscheinen. Seine Berühmtheit nach seinem Tode und die Tatsache, daß sein Name heutigen Tages mehr fortlebt, als es vor dem Urteil der Geschichte zu rechtfertigen ist, verdankt er nur Goethe. Die

Biographie Hackerts, die mit Goethes Namen verbunden ist, ist im Grunde genommen weiter nichts als ein Akt der Pietät einem verstorbenen Freunde gegenüber, mit dem den Dichter ein besonderer Grad der Dankbarkeit für mannigfache künstlerische Anregungen und die Erinnerung an frohe Stunden im Süden verknüpfte. Goethe hat ihn indessen nicht nur als Mensch, sondern auch als Künstler hoch geschätzt. Deshalb konnte er sich entschließen, nach Hackerts Tode (im April 1807) seiner letztwilligen Verfügung zu entsprechen und die von ihm hinterlassenen biographischen Notizen zu einer Lebensbeschreibung zusammenzustellen, die im Jahre 1810 vollendet wurde und auch, wie bekannt ist, in die gesammelten Werke übergegangen ist. Im wesentlichen beschränkt sich Goethes Anteil auf eine redaktionelle Tätigkeit und stilistische Bearbeitung des Stoffes (denn Hackert soll das Deutsche ebenso schlecht geschrieben wie gesprochen haben); Heinrich Meyer fügte der Bearbeitung einen Abschnitt über Hackerts Kunstcharakter und eine Würdigung seiner Werke hinzu, aus der zu ersehen ist, daß der Verfasser wesentlich das Urteil vertritt, das die Nachwelt über den Künstler gefällt hat, denn er spricht es offen aus, daß Hackert alle für die Prospektmalerei erforderlichen Talente in hohem Grade besessen, „hingegen in denjenigen, die der freien poetischen Landschaftsmalerei vornehmlich angehören, nicht geglänzt habe". Wir wollen aber nicht vergessen — ein unpersönliches Verdienst Hackerts — daß in Goethes eigener schriftstellerischer Tätigkeit die Biographie des Künstlers ein Moment bedeutet, dem wir eines der bedeutungsvollsten Werke des Dichters verdanken. „Ich hatte Ursache, so schreibt er in den Tag- und Jahresheften von 1811, mich zu fragen, warum ich dasjenige, was ich für einen Andern tue, nicht für mich selbst zu leisten unternehme. Ich wandte mich daher noch vor Vollendung jenes Bandes an meine eigene frühste Lebensgeschichte." So ist „Dichtung und Wahrheit" entstanden. Die Biographie Hackerts aber, dieses Zeugnis freundschaftlicher Gesinnung, muß der Künstler, eben weil es ein Denkmal ist, das ein Goethe gesetzt hat, als eine durch seine Eitelkeit veranlaßte Bürde empfinden, die seinem Nachleben mehr geschadet als genützt hat. Josef Anton Koch hat während seines Aufenthaltes in Wien 1812—1815 in seiner schon genannten „Rumfordischen Suppe" die Biographie zum Anlaß einer heftigen Polemik benutzt, in der es mit scharfen Worten über Hackert hergeht.

Goethe hat Hackert in Neapel Ende Februar 1787 zuerst persönlich gesehen. Hackert interessierte sich für Goethes Zeichenkunst: „Sie haben Anlage, so äußerte er sich, aber Sie können nichts machen. Bleiben

Sie achtzehn Monat bei mir, so sollen Sie etwas hervorbringen, was Ihnen und Andern Freude macht." Nach Rom zurückgekehrt, überlegte Goethe (im August) in der Tat, ob er nicht wieder nach Neapel zurückkehren solle, um Hackerts Unterricht zu genießen. „Er hat mich in vierzehn Tagen, die ich mit ihm auf dem Lande war, weiter gebracht, als ich in Jahren für mich würde vorgerückt sein." Inzwischen war nämlich Hackert im Juni auf kurze Zeit in Rom gewesen und hatte gemeinsam mit Goethe einen Ausflug nach Tivoli gemacht. Unter dem Einfluß der Hackertschen Lehre (im Juni 1787) ist sicher die in künstlerischer Hinsicht interessante, in den Mappen des Goethe-National-Museums in Weimar aufbewahrte, auf unserer Tafel vervielfältigte Federzeichnung Goethes entstanden, die bekannten Zypressen der Villa d'Este in Tivoli darstellend, die gegenüber früheren Blättern (z. B. dem Motiv von Terni, das ebenfalls eine unserer Tafeln wiedergibt) in der Behandlung des Baumschlages die Manier Hackerts sowie eine sichtlich größere Freiheit der Technik erkennen läßt. Goethe selbst fühlte diesen Fortschritt und in dieser Erkenntnis schreibt er: „Jetzt fangen erst die Bäume, die Felsen, ja Rom selbst an, mir lieb zu werden; bisher hab ich sie immer nur nur als fremd gefühlt". Eine ganze Reihe solcher, zum Teil getuschter Zeichnungen aus Tivoli und Umgebung, die mit dem genannten Blatte in Goethes Nachlaß sich befinden, zeigen wie er in der Erfassung und zeichnerischen Behandlung der Natur unter Hackerts Leitung vorwärts gekommen ist. In Rom benutzte übrigens auch Hackert die Gelegenheit, sich Silberzeug machen zu lassen. „Die Neapolitaner sollen nicht glauben, sagte er, daß ichs bei ihnen verdiene, sondern sehen, daß ich es hinbringe." Er kam also nicht allein mit Anstand, sondern mit Pomp — so erzählt Tischbein. Auch in solchen Dingen ließ er es also nicht ohne Eitelkeit abgehen. Unsere Tafel gibt einen Blick auf St. Peter von Ponte Molle aus, datiert 1769 (nach einem Aquarell im großherzoglichen Museum in Weimar) wieder. Ein derartiges Bild wird von Goethe in Hackerts Biographie erwähnt.

In der Reihe der Künstler, die Goethe in Rom persönlich kennen gelernt hat, darf schließlich auch der Name des „Maestro in gliptica" Johann Pichler nicht fehlen, obschon die Beziehungen des Dichters zu ihm sich nur auf geschäftliche Angelegenheiten bezogen haben. Er war in seiner künstlerischen Bedeutung als Steinschneider der erste Meister seiner Zeit und ist auch wohl heutigen Tages noch nicht übertroffen worden. Er war 1734 in Neapel geboren. Sein Vater Antonio, der



PHILIPP HACKERT: Blick auf Rom von Ponte molle aus

Aquarell. Weimar, Großherzogl. Museum

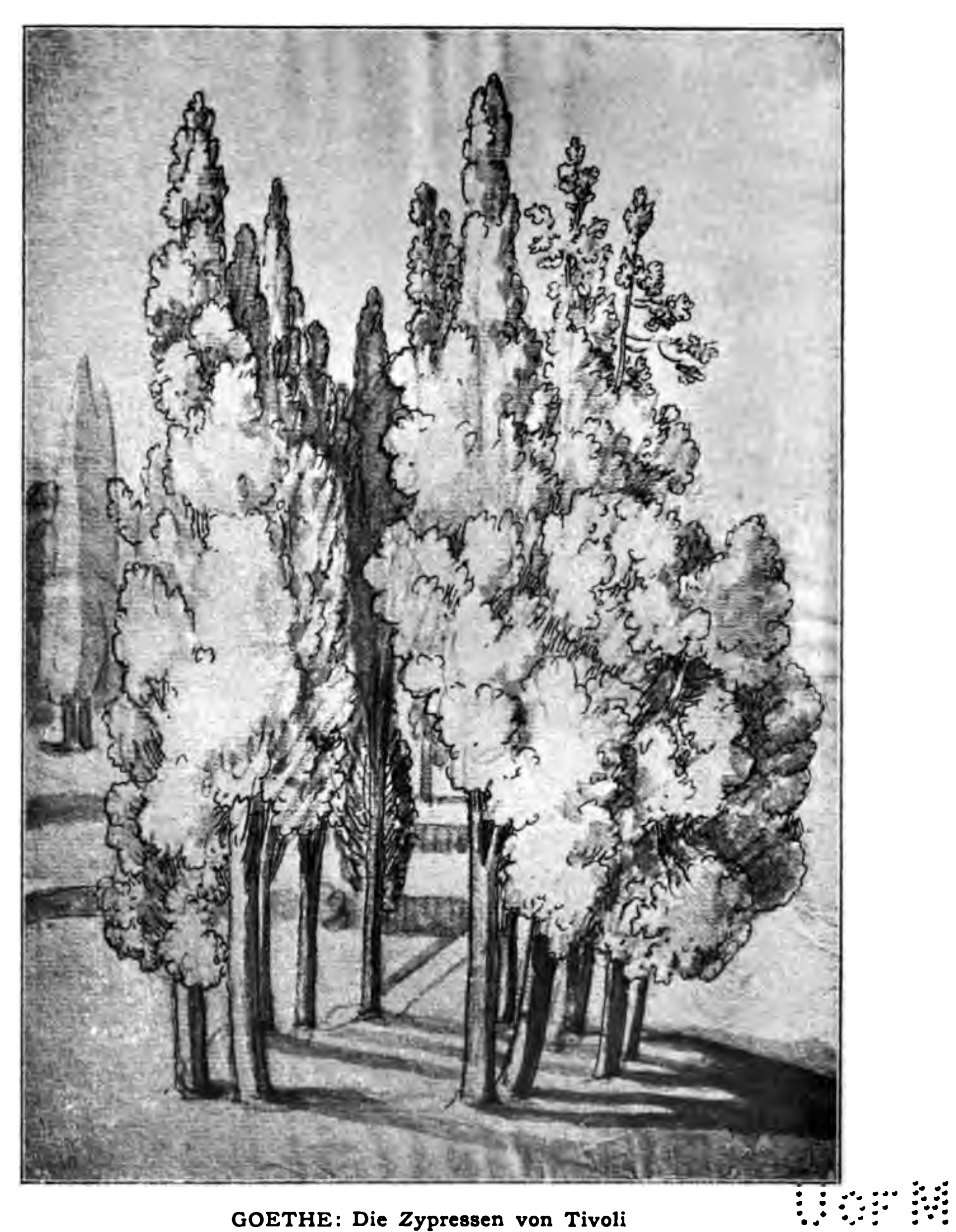
Zu Seite 142



GOETHE: Motiv aus den römischen Bergen

Feder- und Tuschzeichnung. Weimar, Großherzogl. Museum

Zu Seite 142



GOETHE: Die *Zypressen* von Tivoli

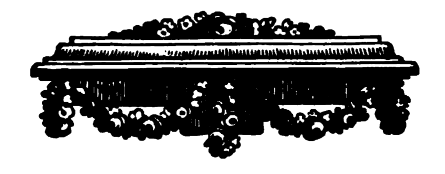
Feder- und Tuschzeichnung. Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 14?

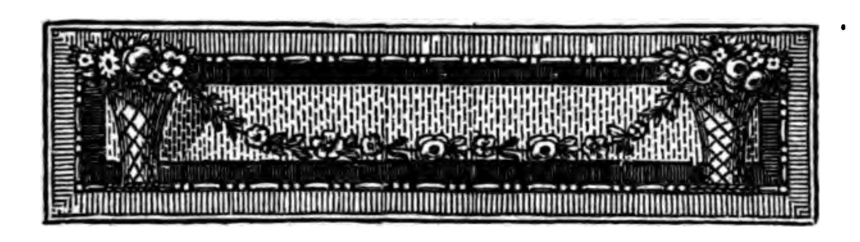
ebenfalls Steinschneider gewesen war, war aus Bressanone in Südtirol eingewandert und hatte den künstlerischen Ruhm der Familie begründet. Johann, sein Sohn, kam mit neun Jahren nach Rom, wurde Schüler des Malers Corvi, erlernte aber gleichzeitig auch vom Vater die Kunst des Steinschneidens. Er war sehr vielseitig, arbeitete in Schmelzmalerei und Mosaik, stach auch in Kupfer, immer als getreuer Schüler der Antike, in deren Formensprache und Technik er sich so vertiefte, daß seine berühmten Nachahmungen selbst Kenner wie Winckelmann täuschten. Kaiser Josef, der ihn zum kaiserlich-königlichen Steinschneider ernannte, sowie Pius VI. haben ihn gern und mit großem Erfolg beschäftigt. Tischbein, der mit ihm gut bekannt war, schreibt, daß er ein außerordentliches Talent besessen habe, kleine Figuren in den harten Stein zu schneiden. Die Arbeit war ihm so geläufig, daß er in einem Tag ein Bild aus Herkulaneum mit zwei Figuren und Nebensachen geschnitten habe. Seine Arbeiten wurden den antiken geschnittenen Steinen damals fast gleichgeschätzt, obwohl er selbst eingestehen mußte, daß er die besten Antiken nicht erreicht habe. Er besaß auch eine schöne Sammlung von Gipsabgüssen antiker Köpfe, nach denen Tischbein oft zeichnete, wobei er mit Pichler seine Meinung über künstlerische Fragen austauschte. Goethe, der für seinen „geschnittenen Steinhandel" sowohl Antikes wie Modernes erwarb und dem Herzog gegenüber sich rühmte, „für wenig Geld artige Sachen zusammengekauft zu haben", hat auch bei Pichler gekauft. „Ich hoffe noch immer, einmal eine schöne Antike zu finden. Bei Pichler kostet eine Figur gegen 50 Zechinen. Ich bestelle sie wohl auch bei ihm, wenn ich nur versichert bin, daß er gute Arbeit macht. Manchmal schlaudert er, wenn es bestellt ist." (An den Herzog, 28. Sept. 1787). Christian Schuchhardt erwähnt in seinem Verzeichnis der Goetheschen Kunstsammlungen neben den antiken geschnittenen Steinen „sämtlich in goldene Ringe gefaßt" auch eine Reihe moderner Arbeiten in Karneol, Chalcedon, Onyx und anderem Stein. Eine Arbeit von Pichler scheint indessen nicht dabei zu sein. Pichler starb 1791. Sein zweiter Sohn Luigi wurde als Steinschneider der dritte berühmte Träger des Namens der Familie.

Das geschichtliche Urteil über die Gruppe von Künstlern, in deren Mitte Goethe in Rom stand, lautet jetzt anders als vor hundert Jahren. Die Hochschätzung, die Tischbein, Trippel, Meyer, Bury und Hackert, die Bewunderung, die Angelika fand, wird von der modernen Geschichte nicht mehr geteilt. Der verblaßte Ruhm einzelner dieser Größen

Tischbeins und Angelikas — wird sich vielleicht wieder mehren, wenn sich die Wissenschaft ihrer in Liebe einmal annimmt und zusammenstellt, was sie für ihre Zeit Tüchtiges geleistet haben. Denn von ihnen gelten doch zumeist die Worte, die diesem Abschnitt als Motto vorangestellt worden sind. Trotzdem darf man sich aber nicht verhehlen, daß alle diese Künstler einem schwächeren Geschlechte angehören, es waren keine Persönlichkeiten von temperamentvoller Art, am allerwenigsten Pfadfinder, die die Zeit überhaupt kaum besaß, und ihre Kunst war im Grunde genommen doch nur ein Vegetieren, für das vielleicht der klassische Boden und die südliche Sonne besonders verderblich sich erwiesen. Im rauheren Norden fehlt es wenigstens nicht an erfreulicheren Erscheinungen, die immer vor dem Forum der Geschichte bestehen werden: aber diese wurzeln fest im deutschen Volkstum und sie haben nie die Zusammengehörigkeit mit ihrer Heimat vergessen. Das war eben die Grundbedingung in jener Zeit, die uns das Wesen des deutschen Bürgertums erschlossen hat. Auch Goethes Urteil hat sich im Laufe der Jahre gewandelt. Seinem scharfen Blicke konnte es nicht entgehen, daß die Kunst seines Zeitalters auf schwächlichen Füßen stand und eine Besserung der Zustände erst von der Zukunft erhofft werden konnte. In diesem Sinne sprach er sich einmal am Schlusse seines Lebens sehr energisch zu Eckermann aus (13. Dez. 1826): „Ich habe nun, so äußerte er sich damals, der deutschen Malerei über fünfzig Jahre zugesehen, ja nicht bloß zugesehen, sondern auch von meiner Seite einzuwirken gesucht, und kann jetzt soviel sagen, daß so, wie alles jetzt steht, wenig zu erwarten ist. Es fehlt jetzt weiter nichts, als ein großes Talent, und dieses, hoffe ich, wird kommen; es liegt vielleicht schon in der Wiege und Sie können seinen Glanz noch erleben.“ So oft er später die Erinnerungen an seine römischen Tage wieder aufleben ließ, hat er gewiß auch jene Künstlergeneration im Sinne gehabt, wenn er sich so mutlos über die Kunst seiner Zeit aussprach.







Die Kunstsammlungen.

Vita brevis Dominis, statuis longissima: Quare?
Ars quoniam longa est, ipsaque vita brevis.
Andreas Marianus 1641.

Im Herbst 1787 erhielt Goethe, der damals die römische Kunstwelt genau kannte und sich im Verkehr mit Künstlern und vermöge der eigenen Anschauung ein persönliches, auch sachlich begründetes Urteil gebildet hatte, das dreibändige, eben erschienene Werk „Über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst" von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, königlich großbritannischem und kurfürstlich lüneburgischem Beisitzer des Hofgerichts in Hannover, in die Hand. Der Verfasser dieses (1798 in einer zweiten Auflage erschienenen) Werkes war ein junger Mann von dreißig Jahren, der in Göttingen die Rechte studiert und sich gleichzeitig unter Heyne der Altertumswissenschaft gewidmet hatte; er war juristischer Schriftsteller, malte und ließ sich als Dramatiker hören, schrieb (1793) ein Buch „Charis oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten", über das Goethe und Schiller korrespondierten: jener meinte, daß er keine Seite darin gefunden, von der er sich den Inhalt zueignen könne, Schiller dagegen fand den empirischen Teil des Buches sehr brauchbar, aber dieser Wert sei für Goethe illusorisch, „weil die Erfahrungen Ihnen etwas Bekanntes sind und Sie also schlechterdings nichts Neues bei ihm vorfinden konnten". Der Verfasser trat nach der Katastrophe vom Jahre 1806 in den preußischen Staatsdienst ein, ward Geheimer Legationsrat und Kammerherr, 1815 preußischer Resident in Rom, das Jahr darauf Gesandter in Neapel, wo er 1822 starb. Goethe urteilt, wie wir schon gehört haben, über Ramdohr und sein Werk mit so vernichtenden Worten, wie es nur ganz selten seine Art ist. „Es ist ein deutsches

Produkt, und, was schlimmer ist, eines deutschen Kavaliers". Der Verfasser scheine ein junger Mensch zu sein, der Energie habe, aber voller Prätensionen stecke, der sich Mühe gegeben, herumzulaufen, zu notieren, zu hören, zu horchen, zu lesen. In dem Buche sei viel Wahres und Gutes, daneben Falsches und Albernes, Gedachtes und Nachgeschwätztes, Longueurs und Echappaden. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir den wahren Urheber dieser in so schroffen Worten sich Luft machenden Kritik in dem Hofrat Reiffenstein erblicken. Wir besitzen in Goethes Text der Italienischen Reise Äußerungen Reiffensteins über die Methode, wie man Kunstwerke sehen müsse, über die Reihenfolge, nach der man sich zuerst an die Caracci, dann an Raffael, zuletzt an den Apoll vom Belvedere wenden müsse, die genau so bei Ramdohr wiederkehren: er wird in Reiffensteins Begleitung die römischen Kunstdenkmäler besichtigt, die Äußerungen seines kunstverständigen Cicerone in sich aufgenommen, mit eigenen Ansichten verbrämt und das Ganze dann zu einem Opus gestaltet haben, das die Mißbilligung der Kenner umsomehr herausforderte, als die Prätensionen, mit denen er eigene Urteile aussprach, dem Wissen des Verfassers nicht angemessen waren. Indessen: Ramdohr hat doch die Ehrlichkeit besessen, seine Hauptquelle ausdrücklich anzugeben. Reiffenstein sei es gewesen, der ihn durch die Paläste und Kirchen Roms geführt habe: er sei ein Mann, den Charakter und Kenntnisse gleich schätzbar machen, er besitze überdies das ausgezeichnete Talent, seine Anleitung zur Kenntnis der Kunst nach den Fähigkeiten und dem Geschmack eines jeden Betrachters besonders einzurichten, von ihm habe er vorzüglich die Art zu lernen gesucht, wie man die Lehren der Kunst dem Liebhaber faßlich und willkommen machen solle. „Hätten wir Hoffnung, daß er jemals seinen Unterricht durch den Druck allgemein ausbreiten und auf die Nachwelt bringen würde, so hätte ich das gegenwärtige Werk nicht unternommen". Am anstößigsten ist Goethe vermutlich die persönliche Meinung des Verfassers erschienen. Bemerkungen wie die über die römischen Ciceroni: „Wenn Winckelmanns kalte Nachahmer unter uns Deutschen ihre erlogenen Gefühle in Ausrufungen und Bombast hüllen, dann laßt uns diese verwünschen! Und ich habe euch oft verwünscht, ihr Überlästigen, die ihr mich von Bewunderung des Kunstwerks auf Bewunderung eurer schönen Beschreibung abzuziehen suchtet" mochten in Hinblick auf Alter und Kenntnisse des sehr stark kritisch veranlagten Verfassers großer Mißstimmung begegnen und Urteile wie die Goethes herausgefordert haben.

Ramdohrs Werk ist trotzdem und wenn man von den langweiligen Einleitungen absieht, nicht ohne Verdienste. Von sachkundiger Seite der Archäologen[39]) ist darauf hingewiesen worden, daß es die bedeutendste kunstgeschichtliche Leistung für Rom unter dem Einflusse der neuen, von Winckelmann begründeten Kunstwissenschaft sei, wichtig zugleich als die erste übersichtliche Beschreibung des Museo Pio-Clementino im Vatikan. Auch für andere Sammlungen, so z. B. für die Villa Albani, ist das Werk ein willkommener Führer, wenn man den römischen Kunstbesitz aus dem Ende des Jahrhunderts kennen lernen will. Hatte sich doch seit dem Erscheinen von Volkmanns „Nachrichten" bis zu Goethes Zeit hier besonders in der Aufstellung und Anordnung der Kunstwerke so viel verändert, daß jene in manchen Abschnitten veraltet, in andern wichtiger Berichtigungen dringend bedürftig waren. Das dreibändige Werk von Ramdohr gibt in der Tat dem, der den Bestand von Kunstwerken kennen lernen will, der sich zu Goethes Zeit in Rom in öffentlichen Gallerien und im Privatbesitz befand, die umfassendste und beste Übersicht, indem es auf das Unbedeutende verzichtet, dagegen Werke, die eine Besichtigung verdienen, geschickt heraushebt und sie auch mit einem vorgesetzten Kreuz versieht, ähnlich wie es unsere modernen Reisehandbücher zu tun pflegen. Wir werden also dem Werke trotz aller persönlichen Schwächen des Verfassers auf unserem Gang durch die römischen Kunstsammlungen auch deshalb unsere Beachtung schenken dürfen, weil das Streben nach Vollständigkeit ersichtlich ist, und die Urteile, mögen sie auf eigener Kenntnis des Verfassers beruhen oder nicht, vielfach die kritische Stimmung der damaligen Zeit wiedergeben[40]).

Der Wechsel der Zeiten, der die „ewige" Stadt in weltgeschichtlichen Ereignissen bis an die Schwelle der Gegenwart von Grund aus verändert hat, und die Unbeständigkeit dessen, was einzelne Geschlechter im Wetteifer miteinander für sich und die Nachfahren zu wohlgeordnetem Besitz zu vereinigen gedachten, all dieser Wandel spricht sich nirgends deutlicher, man möchte sagen greifbarer aus, als in der Geschichte der römischen Kunstsammlungen, die in keiner Zeit von der Macht des Schicksals so schwer getroffen wurden, wie in dem Menschenalter, das auf Goethes Rückkehr von Rom gefolgt ist. Der Fremde, der diesen Wandel im Kunstbesitz nicht kennt, wird leicht geneigt sein, mit den Antiken, die den Stempel eines zweitausendjährigen Alters an sich tragen, auch die Sammlungen selbst, so wie er sie jetzt vor seinen Augen sieht,

als Schöpfungen anzusehen, die zum mindesten auf eine sehr ehrwürdige Vergangenheit zurückblicken können. Pflegen sie doch teilweise den Namen von Familien zu tragen, die in der Geschichte der Stadt Rom vor Jahrhunderten schon sich eines berühmten Klanges erfreuten. Mancher, der Goethe auf seinen Spuren durch Rom begleitet und im Geiste in des Dichters römische Tage sich zurückversetzt, wird, wenn er im Genuß der oder jener Antike schwelgt, der Meinung sein, auch Goethe habe einst entzückt seinen Blick auf ihr haften lassen, um so sich mit ihm über den Wandel der Zeit hinaus geistig verbunden zu fühlen. Kommen doch solche Momente der Einbildung in Stunden der Erbauung und des Genusses fast ungesucht, so wie sich auch dem Dichter in dieser Welt der Kunst und der Schönheit der Gedanke unwillkürlich aufdrängt, „ein Mitgenosse der großen Ratschlüsse des Schicksals" zu werden. Welchen Reiz würde für die Nachfahren die Vorstellung haben, Goethe sich vor dem lateranischen Sophokles in stiller Betrachtung der unbeschreiblichen Schönheit des Werkes zu denken! Welche Fülle fruchtbarer Ideen könnte sich hier als verbindendes Glied zwischen dem Dichter der Antigone und dem der modernen Iphigenie ergeben! Um solchen Kombinationen, Trugschlüssen und Irrtümern zu begegnen, ist es geboten, den Kunstbesitz, wie ihn Goethe in Rom gesehen hat, und wie wir ihn jetzt bei einem längeren Aufenthalt kennen lernen, wenigstens in allgemeinen Zügen mit Rücksicht auf die Ereignisse und auf einzelne wichtige Sammlungen gegeneinander abzugrenzen. Aber auch andere Gründe machen eine solche kunsttopographische Übersicht notwendig.

Die römische Kunstwelt der achtziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts wird von der der folgenden Jahrzehnte tief durch die weltbewegenden Ereignisse der französischen Revolution und den in ihrem Gefolge erscheinenden französischen Kunstraub getrennt. Es war einer jener großen aber gewalttätigen Pläne Napoleons, Paris auch zu einer Zentralstätte alter Kunst zu machen, den Louvre zu einem „Museum von Europa" auszugestalten und hier Künstler- und Gelehrtenkreisen die Möglichkeit zu den umfassendsten künstlerischen und historischen Studien zu gewähren — ein idealen Bestrebungen und Werken des Friedens dienendes Unternehmen, für alle, die es anging, von hohem praktischen Wert, und doch, rechtlich betrachtet, ein Akt brutaler Gewalt, der nur in den Erfolgen des siegreichen Eroberers eine Rechtfertigung finden konnte. Deutschland, die Niederlande, Spanien, Italien und andere

Länder haben beinah zwanzig Jahre lang, erst unter den Soldaten Robespierres, dann denen des Konsulats und des Kaiserreichs zu dieser internationalen Kunstsammlung, die nachmals den wohltönenden Namen eines Musée Napoléon erhielt, mit den kostbarsten Werken alter und neuerer Kunst beitragen müssen[41]). Eine Ausstellung, die wie es scheint, nur Kunstwerke umfaßte, welche aus Deutschland stammten und von der großen Armee in den Feldzügen von 1806 und 1807 geraubt worden waren, fand zur ersten Wiederkehr des Jahrestages der Schlacht bei Jena im Oktober 1807 in Paris statt; der Katalog, der vorsichtigerweise keine Provenienzen angibt, umfaßte 710 Nummern, darunter 274 Antiken und 367 Gemälde — und das war nur eine Auswahl dieser „immense collection, si fréquemment et si richement augmentée par la victoire" und darunter befand sich nichts aus Italien. Hier haben die siegreichen Eroberer in verschiedenen Etappen geraubt und geplündert oder in Ausnutzung ihrer Macht die Entführung von Kunstwerken in die Friedensbedingungen aufgenommen. Schon im Jahre 1796 hatte Pius VI. von Napoleon den Waffenstillstand von Bologna um einen außergewöhnlich hohen Preis erkaufen müssen, in dem u. a. auch hundert Kunstwerke, Gemälde, Statuen, Büsten, Vasen (unter denen, wie in Artikel 8 des Vertrages ausdrücklich bestimmt wurde, die vermeintliche Bronzebüste des Junius Brutus und die Marmorbüste des Marcus Brutus, beide auf dem Kapitol, sich befinden mußten), nach Auswahl einer zu diesem Zwecke nach Rom zu entsendenden, aus sechs Mitgliedern bestehenden Zivilkommission, und fünfhundert Handschriften inbegriffen waren. Im Februar des folgenden Jahres sah man nach Abschluß des Friedens von Tolentino eine Reihe von Wagen die Straßen Roms passieren, die die ausbedungenen Kunstwerke nebst anderen Kostbarkeiten nach Paris entführten. Raffaels Transfiguration, der Apoll und der Torso vom Belvedere, der Laokoon befanden sich natürlich mit unter den geraubten Gegenständen. Diese Antiken wurden im Belvedere des Vatikans, gleichsam als wolle man die Besucher daran erinnern, was Rom hier durch brutale Gewalt verloren gegangen sei, durch Gipsabgüsse ersetzt. Auch mit dem Transport muß es sehr schlecht ausgesehen haben, wie Schiller (der aus diesem Anlaß das Gedicht „Die Antiken zu Paris" verfaßte) in einem Brief an Goethe (vom 23. Januar 1798) klagte, in dem er über die „Rohheit und Leichtsinnigkeit der Franzosen" Klage führte und in dieser Angelegenheit von Böttiger einen Aufsatz für die „Horen" gern gehabt hätte. Die neue „Galerie des antiques du musée

central des arts“ wurde am 18. Brumaire des Jahres 9 (den 9. November 1799) eröffnet. Der Katalog verzeichnet im ganzen 184 antike Skulpturen: la majeure partie des statues exposées est le fruit des conquêtes de l’armée d’Italie. Conformément au traité de Tolentino, elles ont été choisies au Capitole et au Vatican. Beide Museen hatten hergeben müssen, was kunstgeschichtliche oder gegenständliche Bedeutung besaß. Als die geraubten Monumente dem Triumphzuge auf dem Marsfelde am 25. Juli 1797 vorangetragen wurden, verkündete eine Standarte die Worte: la Grèce les céda; Rome les a perdu, leur sort changea deux fois, il ne changera plus, was aber bekanntlich anders kam.

Florenz wurde von einem gleichen Schicksale 1799 erreicht. Hier wurde alles, was den Namen des Großherzogs trug, als Beute betrachtet, aus Palazzo Pitti wurden 63 der besten Gemälde, darunter allein 8 von Raffael geraubt. Wieder zwei Jahre später wurde, obwohl von den Franzosen die Unverletzlichkeit des nationalen Eigentums erklärt worden war, die mediceische Venus nach Paris geschleppt, damit sie dort, wie sich Napoleon ausdrückte, dem Apoll vom Belvedere „vermählt“ werden sollte. So konnte Napoleon im Jahre 1810 in Paris zu Canova, den er gern an sich und die Hauptstadt seines Reiches für die Dauer gefesselt hätte, in Hinblick auf die entführten Kunstwerke sagen: „Hier ist Ihr Zentrum — hier sind alle Meisterwerke der alten Kunst vereint: nur der Herkules Farnese fehlt und den werden wir auch bald bekommen.“ Es läßt sich schwer beschreiben, was Italien und im besondern Rom damals unter der Willkür und der brutalen Beutegier der Franzosen gelitten hat. Selbst an den silbernen Brustbildern, die die Häupter der Apostelfürsten in der Laterankirche umschlossen — Karl V. von Frankreich hatte sie mit Edelsteinen verzieren lassen — vergriffen sich die französischen Republikaner. Aber nicht nur der päpstliche Besitz, sondern auch die Privatsammlungen wurden Napoleon tributpflichtig. Die Schätze der Villa Borghese wurden samt und sonders nach Frankreich gebracht, mit einem gewissen Schein des Rechtes, das sich bald darauf wenigstens teilweise für den Besitzer als wertlos erwies. Napoleon hatte gehört, daß sein Verwandter Camillo Borghese die Antiken der Villa veräußern wolle. Im September 1807 wurden sie für das kaiserliche Museum in Paris gegen eine Summe von drei Millionen Franken in barem Geld, eine Besitzung bei Turin im Werte von vier Millionen und unter Zahlung

einer jährlichen Rente von 300000 Franken erworben — die letztere wurde freilich nach Untergang des Kaiserreiches nicht weiter anerkannt. Schlimmer erging es der Villa Albani. Da der damalige Besitzer der kostbaren Sammlung, der Kardinal Giovanni Francesco Albani[42]) Pius VI. zu einer feindseligen Politik gegen Napoleon beredet hatte, mußte er bei der Besetzung Roms durch die Franzosen fliehen, und zur Strafe für seine Ratschläge wurde sein Eigentum als Beute betrachtet. Auch hier wurde das, was der Mühe zu lohnen schien, nach Paris geführt, und man muß den französischen Kommissionen das gute Zeugnis ausstellen, daß sie keinen üblen Geschmack zeigten. Auf diese Weise wurden von den 294 geraubten Antiken über siebenzig dem Louvre einverleibt. Manches von den entführten Kunstwerken, was der französischen Hauptstadt nicht für würdig erachtet wurde, wanderte in die Provinz. Als sie 1815 nach Rom hätten zurückgebracht werden können, was auf Kosten der ursprünglichen Besitzer geschehen mußte, hatte der Kardinal kein Geld; er ließ sein Eigentum in Paris versteigern (wodurch er gegen dreimalhunderttausend Franken löste) und nur das berühmte Antinousrelief nach Rom zurückbringen. Damals erwarb Kronprinz Ludwig von Bayern, der in acht Versen ein Klagelied auf „Roms Antiken zu Paris im Jahre 1815, vor ihrer Befreyung" gesungen hatte, für seine Glyptothek einige dreißig Albanische Antiken, unter ihnen den ehemals in Winckelmanns Besitz gewesenen Faunskopf und die Copie der Eirene mit dem Plutoskinde des älteren Kephisodot, die bis in neuere Zeit für die „Leukothea, die den Bacchus in ihren Armen trägt," gehalten wurde. Die Zurückgabe der entführten päpstlichen Kunstschätze und Manuskripte erfolgte bekanntlich auf Grund der Bestimmungen, die in die Wiener Kongreßakte aufgenommen wurden, wo England zugunsten des Kirchenstaates eintrat. Es war ein politisches Meisterstück von Canova durch die Friedensverhandlungen für den Papst zurückzuerhalten, was endgiltig schon verloren zu sein schien. Im ganzen gelangten nach Rom 69 Antiken und 10 Gemälde, sowie 461 Handschriften zurück; auf etwa 60 Werke, die in Pariser Kirchen untergebracht oder in die Provinz verteilt worden waren, und eine ganze Reihe antiker Skulpturen mußte man verzichten. Da die päpstlichen Kassen erschöpft waren, sah man sich gezwungen für die Transportkosten die Engländer um einen Kredit von hunderttausend Franken (nach andern gar von zehntausend Pfund Sterling) anzugehen.

So hat Goethe manch kostbares Werk noch in Rom, sei es am Orte seiner ursprünglichen Bestimmung, in den Kirchen, sei es in den

Sammlungen gesehen, was zehn Jahre später der Stadt für alle Zeit verloren ging. Ein vollständig neues Gesicht hat der römische Kunstbesitz dann im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts auf friedlichem Wege infolge des massenhaften Andranges neugefundener Antiken, die wiederum zur Gründung neuer Museen und Sammlungen Anlaß gaben, erfahren. Will man sich also ein Bild von dem machen, was der Dichter zu seiner Zeit sehen konnte, so muß man von dieser Summe in Abzug bringen, was im Laufe des folgenden Jahrhunderts Sammeleifer und glückliche Umstände zu neuen Komplexen vereinigt haben. Im vatikanischen Museum ist das in dem langen Korridor an das Belvedere sich anschließende Museo Chiaramonti eine Schöpfung von Pius' VI. Nachfolger, Pius VII. aus der Familie Chiaramonti; demselben Papste wird auch die Erbauung des Braccio nuovo verdankt, dessen Hauptstücke, der Apoxyomenos nach Lysipp 1849, der Augustus von Primaporta erst 1863, gefunden wurden. Von Gregor XVI. wurde das etruskische Museum 1836 gegründet, das hauptsächlich aus Denkmälern besteht, die einige Jahre zuvor, 1828, in den Gräberstädten des westlichen Etruriens, namentlich in Vulci, entdeckt wurden; in eben jene Zeit fällt die Entstehung des ägyptischen Museums. Ebenfalls eine Schöpfung Gregors XVI. ist das lateranische Museum, in dem die Skulpturen Aufstellung fanden, die im Vatikan nicht untergebracht werden konnten und deshalb in den Magazinen aufbewahrt wurden. Doch kamen auch Neuerwerbungen hinzu, so als Hauptstück der ganzen Sammlung die berühmte, 1838 in Terracina, unter den Trümmern des alten Anxur gefundene Sophoklesstatue. Zu den erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts entstandenen Museen, die durch zahlreiche glückliche Funde, die bei der Tiberregulierung und bei Anlage von Straßen und ganzen Stadtvierteln sowie außerhalb Roms gemacht wurden, sich rapid vermehrt haben, gehören ferner teilweise die neue kapitolinische Sammlung im Konservatorenpalast und ganz das Museum in den Thermen des Diokletian, dem neuerdings die Antiken der Villa Ludovisi einverleibt worden sind; von bekannten Privatsammlungen mag das Museo Torlonia in Trastevere, in das zahlreiche Stücke aus der ehemaligen Galleria Giustiniani, auch einige aus Villa Albani, sowie neue Funde gelangten, ihrem Bestande nach die reichsten Privatsammlungen von Antiken in Rom, sowie die Villa Borghese genannt sein, deren gesamter Antikenbestand hier erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts zusammen gekommen ist. Diese Aufzählung, die sich, namentlich wenn man ins Einzelne

gehen wollte, nach allen Seiten hin noch stark vermehren ließe, mag zur Charakterisierung der Tatsache, welche Um- und Neugestaltung der römische Kunstbesitz, seitdem Goethe ihn kennen gelernt hat, bis auf den heutigen Tag erfahren hat, genügen. In gewissem Sinne ist es für das achtzehnte Jahrhundert, das erst in seinem letzten Drittel eine methodische, wissenschaftlich begründete Erforschung der Antiken durch Winckelmanns geniale Tat kennen lernte, ein Glück gewesen, daß es sich zunächst an den bereits vorhandenen und ererbten Kunstbesitz halten mußte, ohne in die Lage zu kommen, zahlreiche neue Funde in das neugegründete Gebäude der Wissenschaft einzureihen. Was Rom zu Goethes Zeit an Antiken besaß, war in Hinblick auf die zeitlichen Verhältnisse und den Stand der Wissenschaft übergenug. Hat es doch vieler Jahrzehnte noch bedurft, einen großen Teil der Meisterwerke, die seit langen Jahren in jenen Sammlungen aufbewahrt werden, auf Grund geläuterter Stilkritik und Forschung ihres Ortes in der Geschichte einzuordnen. Die Empfindung von dem Mangel des richtigen Wissens hat auch Goethe gehabt, wenn er (im Januar 1787) schreibt: „Was im Anfang einen frohen Genuß gewährte, wenn man es oberflächlich hinnahm, das drängt sich hernach beschwerlich auf, wenn man sieht, daß ohne gründliche Kenntnis doch auch der wahre Genuß ermangelt." Diese ehrliche Überzeugung aber ist es gewesen, die ihn am meisten veranlaßt hat, die ihn umgebende Kunstwelt mit seinen gesunden, zu künstlerischem Sehen geschulten Augen zu durchdringen und mit der Feinfühligkeit seiner Natur sich *sein* Bild von der Größe der ewigen Roma und der Bedeutung ihrer ihm auf Schritt und Tritt entgegentretenden Kunstschätze zu machen.

Was wir hier in einigen großen Zügen von dem französischen Kunstraub und von dem sonstigen Wandel im römischen Kunstbesitz etwa seit der Wende des achtzehnten Jahrhunderts gesagt haben, bildet innerhalb der durch die Jahrhunderte sich erstreckenden Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt nur einen zeitlich engbegrenzten Abschnitt. Eine urkundliche Geschichte dieser Sammlungen besitzen wir nicht, und es ist fraglich, ob bei den vielen und großen Schwierigkeiten, überall aktenmäßiges Material und sonstige zuverlässige Quellen zu finden und zu einem einheitlichen Bilde anschaulich zu verarbeiten, eine solche Geschichte je geschrieben werden wird. In einzelnen Fällen ist die Geschichte dieses Kunstbesitzes ganz ins Dunkle gehüllt oder von der Forschung nur

schwach beleuchtet worden, in wenigen anderen wieder besitzen wir einige tüchtige Arbeiten deutscher und fremder Gelehrten, die mühselig die entlegensten Quellen zu einer geschichtlichen Darstellung verarbeitet haben. Karl Justi hat in seiner unvergleichlichen Art zusammengestellt, wie der römische Kunstbesitz zur Zeit Winckelmanns gestaltet war und bei dieser Gelegenheit auch der Sammlungen gedacht, die damals eine größere Anzahl von Antiken in sich vereinigten. Eine solche eingehendere Übersicht war für die Erkenntnis von Winckelmanns Lebenswerk unbedingte Voraussetzung, da für ihn dieser Kunstbesitz die ganze Welt bedeutete, in der er als Mensch und Gelehrter mit seinem Wissen, seiner Erkenntnis, seinen äußeren Lebensbedingungen wurzelte. Bei Goethe ist das in einem viel beschränkteren Maße der Fall, und zwar schon aus dem äußeren Grunde, weil seiner römischen Zeit viel engere zeitliche Grenzen gezogen waren. Und doch würden wir diese für ihn glücksichste Zeit seines Lebens nicht in seinem Sinne verstehen, würden wir leine Begeisterung und seine Daseinsfreude nicht würdigen, auch die Ideale seines späteren Lebens nicht begreifen können, wollten wir uns nicht einen Überblick über die größeren Sammlungen seiner Zeit, wenigstens mit Rücksicht auf ihre Hauptwerke verschaffen.

Seit Winckelmanns Tode bis zu seiner Einkehr in Rom waren bald zwanzig Jahre verstrichen. In diese Zeit fällt das Pontifikat von Clemens XIV. und der größere Teil des von Pius VI. — beide von größter Bedeutung für die Entwicklung der umfangreichsten Antikensammlung der Stadt und der ganzen Welt, des vatikanischen Museums, wie wir nach der Unterkunftsstätte seine einzelnen Teile jetzt bezeichnen, des Museo Pio-Clementino wie es früher nach den genannten beiden Päpsten, des „Museum" schlechthin wie es zu Goethes Zeit genannt wurde[43]). Seine Anfänge gehen in die goldenen Tage der Renaissancezeit zurück. Julius II. war es, der den berühmtesten Antiken der Welt „ihrem fürstlichen Rang entsprechend" in „diesem großen Pantheon antiker Skulpturen Gastrecht gewährte". Aus seinem Palast bei Santi Apostoli brachte er den Apoll mit, der seitdem, seit seiner Aufstellung im Belvedere, seinen berühmten Namen erhielt; 1506 kam aus den Ausgrabungen auf dem Boden der Thermen des Titus die Laokoongruppe, wenige Jahre später der Herkulestorso, auf dem Campo di Fiori gefunden, hinzu. Jahrhunderte haben dann gesammelt, im Vatikan Schätze zu vereinigen, die das Staunen der Nachwelt hervorrufen. Ein Hauptverdienst an der großartigen Erwei-

terung der Sammlungen besitzt der Kardinal Giovanni Angelo Braschi, der nachmalige Papst Pius VI., der schon als Finanzminister Clemens XIV. diesem geraten hat, für die mancherlei damals gefundenen oder sonstwie erworbenen Antiken ein neues Museum zu schaffen und für dieses den Statuenhof des Belvedere zum Ausgangspunkt zu wählen. Im Jahre 1773 konnte dieses neue Museum eröffnet werden. Unter seinem Pontifikat, das er zwei Jahre später antrat, wurden, an den Statuenhof sich anschließend, der mit einer achteckigen Säulenhalle zur Aufnahme der wichtigsten Skulpturen versehen worden war, neue Prachtsäle hinzugewonnen, denn der stetig sich mehrende Zuwachs von Antiken forderte diese Ausdehnung der Räume. Nur die wichtigeren, von denen einzelne gerade in jenen Tagen, in denen Goethe in Rom war, erworben wurden, mögen hier genannt sein. Eine von Pius ersten Erwerbungen bildet ein Zyklus: Apoll als Kitharöde mit den Statuen von sieben Musen, die ein Jahr vor Pius' Thronbesteigung unter den Trümmern einer in der Nähe von Tivoli gelegenen Villa entdeckt wurden; zwei Statuen fehlten leider, sie wurden aus anderen Funden hinzugefügt und als Musen ergänzt, obgleich es von Haus aus keine solchen waren. Die Sala delle Muse hat von dieser Erwerbung ihren Namen erhalten. 1777 kam der vom Palatin stammende Apollon Sauroktonos hinzu, die Nachbildung eines Werkes des Praxiteles; in demselben Jahre wurde bei den Gründungsarbeiten für die neue Sakristei von Sankt Peter ein ovaler Sarkophag mit zwei Skeletten gefunden. Das Jahr darauf kam hinter der Constantinsbasilika eine durch die Inschrift beglaubigte Büste des Sophokles zum Vorschein, eine an sich nicht bedeutende Arbeit, aber wichtig, weil sie fünfzig Jahre später die Benennung der berühmten lateranischen Sophoklesstatue ermöglicht hat. Ein bedeutsames Monument zur Geschichte der lateinischen Sprache und römischen Kunst wurde 1780 in dem Grab der Scipionen an der Via Appia entdeckt und in den Vatikan übergeführt: der Porphyrsarkophag des Lucius Cornelius Scipio Barbatus mit seiner im saturnischen Versmaß verfaßten Inschrift. In den achtziger Jahren, jedenfalls noch vor Goethes Ankunft in Rom, wurde bei den Ausgrabungen in Otricoli ein Denkmal gefunden, das im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts weltberühmt wurde: die mit einem Schädel zu einem ganzen Kopfe ergänzte bekannte Zeusmaske in der Rotunde des Vatikans, die man irrtümlicherweise bis in die neuere Zeit hinein für eine Nachbildung des Hauptes des phidiasischen Zeus von Olympia gehalten hat. Goethe kaufte sich bald nach seiner Ankunft in Rom einen

Gipsabguß davon; er hat ihn in seinem Zimmer, seinem Bett gegenüber aufgestellt „wohl beleuchtet, damit er sogleich seine Morgenandacht an ihn richten kann". Einen solchen Abguß hat er bekanntlich auch später in seinem Wohnhause in Weimar aufgestellt. Während des Jahres 1788 gelangte auch ein Werk in den Besitz des vatikanischen Museums, das der Dichter für sich selbst zu erwerben stark in Versuchung kam: die Marmorstatue einer Tänzerin, ziemlich gut erhalten, nach neuerer Ansicht vielleicht eine Originalarbeit aus dem dritten oder zweiten vorchristlichen Jahrhundert, womit übrigens auch schon Meyers zeitliche Ansetzung übereinstimmt. Goethe erzählt, in dem Zeitpunkte, da er in die Heimat habe aufbrechen wollen, sei von Neapel ein Kunsthändler gekommen, der jene Statue aus dem Hofe des Palazzo Caraffa-Colobrano, wo sie mit anderen Werken in einer Nische aufgestellt gewesen, mitgebracht habe. Das Werk wurde von dem Händler zum Preise von dreihundert Zechinen Heinrich Meyer und durch diesen seinen Freunden zum Kaufe angeboten. „Wir konnten uns kaum von der Betrachtung losreißen; denn ein so reines, wohlerhaltenes Altertum in einem leicht zu restaurierenden Zustande kam uns wohl niemals zu Gesicht." Trotzdem wurde es Goethe schwer, sich für den Ankauf zu entscheiden, weil „zwischen einer leidenschaftlichen Liebesneigung und einem abzuschließenden Heiratskontrakt noch manche Gedanken sich einzudrängen pflegen". Um sicher zu gehen entschloß man sich, das Urteil der Angelika anzurufen. „Allein die umsichtige Frau, mehr aber noch der ökonomische Gemahl, lehnten das Geschäft ab, indem sie wohl auf Malereien bedeutende Summen verwendeten, sich aber auf Statuen einzulassen keineswegs den Entschluß fassen konnten." Allerhand Bedenken über die Restaurierung der Statue, über die Schwierigkeiten der Ausfuhr und des Transports nach Deutschland wurden außerdem geltend gemacht, kurz Goethe entschloß sich, auf den Ankauf zu verzichten. Der Kunsthändler verkaufte das Werk darauf an das vatikanische Museum, in dem es bald in restauriertem Zustande aufgestellt wurde.

In dem nämlichen Jahre 1788 wurde der eine in der Sala a croce greca aufgestellte Porphyrsarkophag in den Vatikan gebracht; er stammte aus Santa Costanza an der Via Nomentana, und hatte vermutlich die Gebeine der heiligen Constanza, einer Tochter Constantins des Großen, geborgen. Auch der zweite daselbst aufgestellte mächtige Porphyrsarkophag, einst die Ruhestätte der heiligen Helena, wurde aus der Vorhalle der Lateranskirche unter Pius VI. nach dem Vatikan gebracht, nachdem

er vorher gründlich restauriert worden war. Beide Sarkophage haben ebensosehr geschichtliche wie künstlerische Bedeutung. Zwei kunstgeschichtlich wichtige Statuen gelang es zu Anfang der neunziger Jahre zu erwerben: 1791 wurde in der Villa Adriana die bekannte Marmorkopie von Myrons Diskuswerfer gefunden und von Pius gekauft, die sichere, wenn auch durch die Hand des Kopisten gegangene Nachbildung eines Bronzeoriginals aus der Zeit des Phidias. Goethe hat dies Werk ebensowenig zu Gesicht bekommen wie einen zweiten Diskobolen, der 1792 von Gavin Hamilton unter den Trümmern einer antiken Villa der Via Appia gefunden wurde. Die Statue stellt einen ruhig dastehenden Jüngling dar, der einen sicheren Stand zum Fortschleudern des Diskus zu gewinnen sucht, also in einer Situation, die der der myronischen Statue vorangeht. Nach Wiederholungen zu schließen muß auch dieses Werk eine berühmte Statue wiedergeben, und man hat versucht, sie mit dem Athener Alkamenes, einem Zeitgenossen des Phidias, in Verbindung zu bringen. Goethe erwähnt sie: sie sei mit seiner oben erwähnten „Tänzerin" „in einem kleinen angebauten, aber mit dem Museum in Verbindung stehenden Kabinett, wo im Fußboden die wunderschönen Mosaiken von Masken und Laubgewinden eingesetzt sind" — gemeint ist das an die Sala dei Busti anstoßende Gabinetto delle Maschere — aufgestellt. Die „Tänzerin" befindet sich heutigen Tages noch dort, der Diskobol ist aber mit seinem myronischen Bruder in die Sala della Biga überführt worden. Goethes Worte können sich natürlich nicht auf Autopsie, sondern nur auf Mitteilung von einem anderen stützen.

Es würde zuweit führen, alle auch nur wichtigeren Erwerbungen des vatikanischen Museums unter der Regierung Pius VI. hier zu erwähnen. Genannt werden dürfen vielleicht noch die beiden Porträtstatuen des Poseidippus und des sog. Menander, die vom Kunsthändler Jenkins gekauft wurden, die inschriftlich bezeichnete Herme des Perikles, die aus Tivoli stammt, eine Kopie nach dem Original des Atheners Kresilas aus der Zeit des Dargestellten. Aus der Nähe von Civitavecchia stammend kam eine weibliche Herme hinzu, die nach der Inschrift die Gattin des Perikles, Aspasia, darstellt. Auch der Kopf des Epikur und die Kolossalstatue der Juno Sospita (jetzt in der Rotunde aufgestellt), die vordem im Palazzo Paganica stand, wurden damals erworben. Von Geschenken kam schließlich die Statue eines Mädchens hinzu, wahrscheinlich einer Nymphe, die fälschlich als Muse ergänzt wurde, eine weitere Gewandstatue, die ursprünglich zu einer Fortuna ergänzt, dann zu einer Urania

gemacht wurde, beides Schenkungen des Fürsten Lancelotti. Vom Kardinal Casali wurde Pius der schöne aus der Vigna Casali vor Porta San Sebastiano stammende Niobidensarkophag geschenkt.

Die Aufstellung der Kunstwerke hat mannigfach gewechselt, namentlich später, als unter der Regierung der nächsten Päpste die Räume des Museums eine bedeutende Erweiterung erfuhren. Auch der französische Kunstraub ist an dem Museum nicht ohne Spuren vorübergegangen. Mancherlei, was nach Paris entführt worden war, ist nicht zurückgegeben worden, u. a. auch die Statue des Tiber, die ursprünglich einmal im Belvedere gestanden hatte. Einzelne der geraubten Stücke sind heutigen Tages noch durch Gipsabgüsse ersetzt. In jenen Jahren, die für den römischen Kunstbesitz so verderblich geworden sind, wurden in einem der Eckkabinette des Belvedere Canovas Perseus und seine beiden Faustkämpfer aufgestellt, gleichsam ein Ersatz für die verloren gegangenen Schätze, durch den freilich der sich aufdrängende Vergleich zwischen alter und neuer Kunst nicht zugunsten des modernen Meisters entschieden wurde. Über die ungünstige Beleuchtung hört man bei einzelnen Skulpturen klagen, und diese Tatsache ist es u. a., die Goethe der Fackelbeleuchtung das Wort reden läßt. Es muß einen berauschenden Eindruck gemacht haben, wenn man diese berühmte Welt antiker Skulpturen beim Scheine der Wachsfackel betreten und jedes einzelne Stück bei Dunkelheit in der magischen Beleuchtung einer flackernden Kerze als ein Werk für sich und in allen Einzelheiten seiner Erscheinung bewundern konnte. „Ehegestern gab uns die Herzogin eine Beleuchtung des Museums im Vatikan mit der Fackel, welches Fest ich mir noch einmal vor meinem Abzuge, aber einsamer wünschte; es ist ein großer Anblick", so schreibt Herder an den Herzog in die Heimat (28. Okt. 1788). Für Goethe, der zu dieser Beleuchtungsfrage einen in seinen Papieren vorgefundenen Aufsatz Meyers mitteilt, ist es indessen weniger der magische Effekt, als eine lediglich praktisch-künstlerische Rücksicht, die ihm die Fackelbeleuchtung empfehlenswert erscheinen läßt. Nicht nur, daß auf diese Art der Beleuchtung die Licht- und Schattenwirkung der Skulpturen richtiger werde, vor allem, so betont er, erhalten ungünstig aufgestellte Stücke das ihnen gebührende Recht. „So konnte man z. B. den Laokoon in der Nische, wo er stand, nur bei Fackellicht recht sehen, weil kein unmittelbares Licht auf ihn fiel, sondern bloß ein Wiederschein aus dem kleinen, runden, mit einer Säulenhalle umgebenen Hof des Belvedere; dasselbe war der Fall mit dem Apollo und dem sogenannten Antinous. Noch nötiger war Fackel-

beleuchtung, um den Nil wie auch den Meleager zu sehen und ihre Verdienste schätzen zu können. Keiner andern Antike ist Fackelbeleuchtung so vorteilhaft als dem sogenannten Phocion, weil man nur dann, nicht aber bei gewöhnlichem Licht, indem er ungünstig aufgestellt ist, die wundersam zart durch das einfache Gewand durchscheinenden Teile des Körpers wahrnehmen kann. Schön nimmt sich auch der vortreffliche Sturz eines sitzenden Bacchus aus, ebenso der obere Teil einer Bacchusstatue (ein jugendlicher Dionysos, an dem sich schon Raffael Mengs begeistert hatte, jetzt in der Sala della Biga) mit schönem Kopf und die Halbfigur eines Triton (den man früher mit Skopas in Verbindung brachte, in der Galleria delle Statue), vor allem aber das Wunder der Kunst, der nie genug zu preisende berühmte Torso." Im Jahre 1803 wurden die Ecken des Hofes des Belvedere in geschlossene Gemächer umgewandelt, nicht zum Vorteil der ganzen Anlage. Der Nil war schon vorher vom Belvedere in die Sala degli Animali gebracht worden, später gelangte er in den Braccio nuovo, wo er an ausgezeichneter Stelle jetzt noch steht. Auch andere Skulpturen waren, und zwar schon unter Pius VI., aus dem Belvedere entfernt worden. So eines der Hauptstücke der Sammlung, die schon unter Julius II. als Schmuck eines Brunnens im Garten des Belvedere aufgestellte Statue der schlafenden Ariadne, die man zu Goethes Zeit noch für eine Kleopatra hielt; sie wurde in die Galleria delle Statue an die eine Schmalwand, dem Zeus Verospi gegenüber, versetzt. Auch der Torso war ursprünglich in der Säulenhalle des Hofes untergebracht worden. Trotz aller Veränderungen ist aber das Belvedere mit seinen angrenzenden Räumen und mit seiner vornehmen Auswahl aus den Notabilitäten der antiken Plastik auch heute noch eine der weihevollsten Kunststätten der ganzen Welt. Wer empfände nicht gerade hier angesichts der Schätze, die einen Lessing, Goethe und Herder mit ihrem Geist erfüllt, mit ihrer ewigen Schönheit zu neuem Schaffen begeistert haben, auch von uns Nachgeborenen, die jahraus jahrein diese kunstgeweihten Hallen durchwandern, die Bedeutung der Goetheschen Worte: „Ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt von dem Tage, da ich Rom betrat".

Nach dem Vatikanischen Museum befindet sich die bedeutendste Antikensammlung auf dem Capitol und zwar in den beiden, die Piazza del Campidoglio begrenzenden Seitenpalästen: in dem links aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts stammenden Capitolinischen Museum und

in dem rechts nach Michelangelos Plänen umgebauten Conservatorenpalast. Die Sammlung des capitolinischen Museums bietet dem Fremden, der von der Fülle der Kunstschätze nicht erdrückt werden will, dem vatikanischen Museum gegenüber den größeren Vorteil einer mehr in sich geschlossenen Sammlung, so daß vor fünfzig Jahren Emil Braun sich über ihre kunsterzieherische Bedeutung dahin äußern konnte: wenn es sich darum handle die Eindrücke zu regeln und durch eine zweckmäßige Verteilung derselben eine Methode einzuleiten, die rasch und sicher zum Ziele führen solle, so müsse man einem Jeden, dem es um Belehrung und dauernden Genuß zu tun sei, raten, mit den capitolinischen Kunstwerken zu beginnen, teils weil sie übersichtlicher seien, teils weil sich unter ihnen auch solche befänden, die das Fortschreiten vom Leichteren zum Schwerverständlichen gestatteten. Capitolinische Antiken existierten schon im ausgehenden Mittelalter. Sixtus IV. (1471—1484) ließ antike Statuen von Bronze auf dem Capitol und zwar im Conservatorenpalast aufstellen; unter ihnen befand sich der berühmte Dornauszieher und die Wölfin, die bis dahin beim Lateran gestanden hatte. Büsten von Kaisern, Statuen aus Bronze (der Herkules vom Forum Boarium) und Stein, sowie zahlreiche Fragmente kamen hinzu. 1536 wurde die Reiterstatue Marc Aurels, die bis dahin vor dem Lateran gestanden hatte, auf dem Capitolsplatze aufgestellt. Die eigentliche Gründung des capitolinischen Museums erfolgte unter Innocenz X. Pamfilj (1644—1655). Diese Sammlung war städtisch. Unter Clemens XII. Corsini (1730—1740) kam aber ein päpstliches Museum auf dem Capitol hinzu, dessen Stamm die wertvolle Sammlung von Antiken und Inschriften bildete, die der damals gerade sehr geldbedürftige Kardinal Alessandro Albani für 66000 Scudi an den Papst verkaufte. Unter der Leitung von Alessandro Capponi, der aus dem Conservatorenpalast eine Anzahl von Antiken in das neue Museum versetzte, wurde dieses 1734 eröffnet: es war die erste öffentliche Sammlung Roms. Ihre Glanzzeit aber fällt unter die Regierung Benedicts XIV., des kunstsinnigen Prospero Lambertini (1748—1758), der zahlreiche bereits vorhandene Antiken, u. a. aus der Villa d'Este bei Tivoli, sowie neue Funde erwarb, an denen er persönlich den lebhaftesten Anteil nahm. So kaufte er 1742 die im sechzehnten Jahrhundert hinter der Kirche San Cosma und Damiano gefundenen Fragmente des capitolinischen Stadtplanes, der bis dahin unbeachtet in den Kellern des Palazzo Farnese gelegen hatte; ferner, um nur einige Werke zu

nennen, die bekannte Marmorgruppe von Amor und Psyche, die auf dem Aventin gefunden worden war, die berühmte Statue der capitolinischen Venus, die wahrscheinlich im siebzehnten Jahrhundert in der Nähe der Kirche San Vitale zum Vorschein kam, weiter den Flöte blasenden Satyr, die gequälte Psyche, die verwundete Amazone, vermutlich nach einem Werke des Phidias oder Kresilas oder eines sonstigen Meisters des fünften Jahrhunderts, die Statue des Harpokrates, den Knaben mit der Gans, den Satyr aus Rosso antico. Unter Clemens XIII. kamen u. a. das bekannte Taubenmosaik aus der Villa Adriana, die 1683 bereits gefundene Tabula iliaca und die beiden Kentauren des Aristeas und Papias aus bigio morato hinzu. Pius VI. war, wie wir sahen, hauptsächlich auf die Vergrößerung seines vatikanischen Museums bedacht; doch ist unter seinem Nachfolger Pius VII. eine Reihe von Neuerwerbungen geglückt, denen weitere im neunzehnten Jahrhundert gefolgt sind. Die neue capitolinische Sammlung im Conservatorenpalast, in die auch die zum alten Kunstbestand gehörigen, im Conservatorenpalast schon seit Sixtus IV. untergebrachten Bildwerke eingefügt worden sind, ist eine Schöpfung des neunzehnten Jahrhunderts, die hauptsächlich durch die bei Straßenanlagen gefundenen Antiken, die in städtischen Besitz übergingen, bereichert wurde.

Auch bei der Besichtigung des capitolinischen Museums reden Meyer und Goethe der Fackelbeleuchtung das Wort. Der sog. Pyrrhus auf der Treppe und andere Statuen erhielten gar kein oder nur schwaches Licht; die berühmte Venus, „die schönste Statue dieser Art in Rom", erscheine bei Tageslicht nicht zu ihrem Vorteil, da sie in einem Eckzimmer aufgestellt sei; dasselbe gelte von „der sogenannten schön bekleideten Juno" (gemeint ist wahrscheinlich die im Hauptsaal stehende, 1750 auf dem Aventin gefundene Statue, die im Typus einer mit dem Namen des Alkamenes in Verbindung gebrachten Kolossalstatue in der Rotunde des Vatikans entspricht); auch der berühmte Ariadnekopf (jetzt in der Stanza del Fauno, ehemals im „Miscellaneenzimmer") und andere Stücke könnten nur bei Fackelbeleuchtung genossen werden. Ramdohr bespricht die Sammlung ausführlich und bemerkt, Volkmanns Beschreibung wimmele von Fehlern. Die Antiken des capitolinischen Museums wurden in einem für die Geschichte der archäologischen Wissenschaft bedeutsamen Werke, das in vier Foliobänden in den Jahren 1741—1783 unter Leitung von Giovanni Bottari erschien, der von Foggini unterstützt wurde, veröffentlicht.

Von den großen römischen Privatsammlungen antiker Bildwerke, die sich, wenn auch nur dem Namen nach, durch das neunzehnte Jahrhundert hindurch bis auf die Gegenwart erhalten haben, vermag nur die Villa Albani noch annähernd ein Bild von ihrer Glanzzeit im achtzehnten Jahrhundert zu bieten. Zwar haben nach den verschiedensten Richtungen hin Zeit und Schicksalsschläge auch ihren Nimbus verdunkelt — hat ihr doch der französische Kunstraub die besten Antiken gekostet. Indessen, wenn man davon absieht, daß der wunderbare Blick, den man ehemals von Kasino und Garten aus nach den den Horizont begrenzenden Sabinerbergen genoß, durch prosaische Mietskasernen für alle Zeit verbaut worden ist, so bietet die Villa in ihrer Anlage und in der inneren Einrichtung der einzelnen Gebäude wenigstens in der Hauptsache noch das Bild des vornehmen Fürstensitzes dar, den sich der kunstsinnige Kardinal Alessandro zu Winckelmanns Zeit hatte erbauen lassen. Es gibt in Italien, ja auf der Welt, kaum eine zweite Sammlung, die schon von Haus aus mit einer solchen Lust und Liebe für vornehme Prachtentfaltung, mit gediegenem Verständnis für das künstlerisch Wirkungsvolle, mit einem in hundert feinen Nuancen sich äußernden raffinierten Geschmack in der Aufstellung der Kunstwerke, in deren Anordnung im Raume und in der wechselseitigen Wirkung und Beziehung zueinander, angelegt und eingerichtet worden wäre. Sie kann als Muster für alle Kunstsammlungen derart gelten, und man würde sie wohl auch in einem höheren Grade in diesem schönen Sinne betrachten, wenn nicht für gewöhnlich äußere Schwierigkeiten die Nachahmung dieser hohen Noblesse und dieses feinsinnig empfundenen und ebenso fein betätigten Luxus unmöglich machten. Und zu alledem kommt noch der stolze Ruhmestitel, der ihren Namen mit Winckelmann und seiner Wissenschaft, wie in Rom keine zweite Stätte antiker Kunstdenkmäler, aufs innigste verbindet. Schon um deswillen verdiente sie eine eingehende Geschichte ihrer Entstehung und eine Darlegung der Grundsätze, die ihre künstlerische Einrichtung bedingt haben. Für diese Geschichte stehen uns bisher beinahe ausschließlich gedruckte Quellen zur Verfügung: im wesentlichen die Aufzeichnungen Winckelmanns in seinen Werken und Briefen, daneben weniges Dokumentarisches, was Justi veröffentlicht hat.[44])

„Der Herr Cardinal Albani bauet jetzt eine Villa, ein Wunder der Kunst in aller Menschen Augen. O könnten Sie sie sehen, oder ich sie beschreiben. Er ist der größte Antiquarius in der Welt, und bringet ans Licht, was in der Finsternis begraben gelegen hat und bezahlet

es königlich" — solche und viele ähnliche enthusiastische Äußerungen Winckelmanns mögen zeigen, mit welcher Teilnahme er damals die Entstehung und Vollendung der Villa vor Porta Salaria begleitet hat. Das von Winckelmann geplante eingehende Verzeichnis ihrer Kunstschätze, von denen die Zeichnungen für die Kupferplatten bereits angefertigt waren, ist bekanntlich nicht zustande gekommen. Was er über sie zu sagen hatte, ist in die Kunstgeschichte des Altertums und in die Monumenti inediti, die vorzugsweise die Villa Albani berücksichtigen, hinübergeflossen, außerdem besitzen wir in Form eines Sendschreibens an Muzel-Stosch in London eine Klassifikation ihrer Hauptwerke. Der Baumeister der weitverzweigten Anlagen, die aus dem Kasino, dem Bigliard- und dem Kaffeehaus nebst anderen Nebenbauten besteht, die mit vornehmer fürstlicher Pracht, aber immer mit Rücksicht auf eine malerisch-künstlerische Wirkung eingerichtet wurden, war Carlo Marchionne, der nachmals die neue Sakristei von Sankt Peter für Pius VI. erbaute; die Gartenanlage rührt von Antonio Nolli her. Die Galleria Grande des ersten Stockwerkes im Kasino schmückt als Deckengemälde Anton Raffael Mengs' bekanntes großes Fresko „Apoll und die Musen": dieser Raum „übertrifft alles was schön ist in der Welt, nach meinem Urteile", so äußert sich Winckelmann im November 1762. Im Oktober zuvor wäre die Villa nach einer anderen brieflichen Mitteilung von ihm eingeweiht worden, was indes auf einem Irrtum beruht, da die offizielle Einweihung in Gegenwart des Papstes erst im Juni 1763 stattfand. Die erste Beschreibung der Villa erschien von Stefano Morcelli im Jahre 1785; Fea und Visconti haben sie ergänzt in ihren Ausgaben, von denen die letzte (dritte) aus dem Jahre 1869 stammt. Trotz des französischen Kunstraubes, durch den 294 antike Skulpturen nach Paris entführt worden sein sollen, verzeichnet der Katalog jetzt noch gegen 1050 Antiken und 73 Gemälde von Meistern der Renaissance, meist der späteren römischen und bolognesischen Schule, auch einigen Niederländern. Das von Winckelmann gerühmte Kabinett von Handzeichnungen und Kupferstichen, das einer Sammlung des Commendatore Cassiano del Pozzo aus dem siebzehnten Jahrhundert entstammte und u. a. einen großen Band von Zeichnungen Nicolas Poussins und zwölf Bände von Domenichino enthielt, war, da Cardinal Alessandro leider sehr oft in Geldverlegenheit kam, weil seine Sammelleidenschaft keine Grenzen kannte, bereits im Jahre 1763 für den Preis von 14000 Scudi in den Besitz des Königs von England übergegangen und befindet sich jetzt in Windsor Castle.

Nach einer Äußerung Goethes aus der Zeit seines zweiten römischen Aufenthaltes, vom 15. März 1788, scheint es, als ob er erst damals, also kurz vor seiner Abreise die Villa Albani zum ersten Male besucht habe. „Ich fahre fort, so schreibt er, überall herumzugehen und vernachlässigte Gegenstände zu betrachten ... Dann ging ich in die Villa Albani und sah mich nur im allgemeinen darin um". Ein so später Besuch der berühmten Villa und ihrer Sammlungen wäre sehr auffallend und für damals, wo die Villa zugänglich war und nicht wie heutzutage vor dem profanen Kunstfreunde verschlossen bleibt oder nur gelegentlich und auf Grund besonderer Empfehlung zu sehen ist, gar nicht zu erklären. Goethe muß bei der späteren Redaktion des Buches wohl eine Änderung vorgenommen haben, denn die „Villa Albani", also deren Besuch, ist in dem Diarium vom Jahre 1786 am 8. November mit dem Zusatz vermerkt: „zum 1. Mal Trinkgelder für Diener Angelicas und Reiffensteins". Goethe ist demnach bald nach seiner Ankunft in Rom in Gesellschaft dieser beiden in der Villa gewesen. Über Einzelheiten verbreitet er sich aber nicht. Auch Volkmann ist angesichts der zahlreichen Antiken, die in den einzelnen Gebäuden und im Freien zweckentsprechende Aufstellung gefunden hatten, und in Hinblick auf die kunstgeschichtliche Würdigung, die diese Antiken durch Winckelmann gefunden hatten, merkwürdig einsilbig, wogegen Ramdohr auf fünfzig ganzen Seiten in dankenswerter Weise über die Sammlung berichtet, wobei er sich freilich sehr reichlich über allgemeine künstlerische Grundsätze verbreitet. Hier in der Villa stand auch die berühmte Statue der Pallas, der kriegerischen Göttin mit dem Löwenfell als Helm, die nach Winckelmann neben der Niobe und ihren Töchtern in der Villa Medici (seit 1775 in Florenz) zu den „einzigen Werken in Rom aus der Zeit des hohen Stils", d. h. aus der Zeit des Phidias, gehörte. Goethe spielt gelegentlich auf diese, was die Pallasstatue betrifft, richtig empfundene Kennzeichnung des hohen Stils bei Winckelmann an; er möchte den beiden genannten Werken noch die Minerva Giustiniani hinzugefügt wissen. Die Statue der Villa Albani dürfte deshalb sein ganz besonderes Interesse erregt haben.

Die Schicksale der Villa Ludovisi und ihrer herrlichen Parkanlagen mit den hohen Zypressen, Lorbeern, Pinien und immergrünen Eichen, — für den Fremdling, der abseits vom lärmenden Getriebe der Stadt in traulicher Stille der Natur einmal innerer Beschauung leben und die Poesie von Altertum und Gegenwart in vollen Zügen genießen

wollte, einer der schönsten Punkte in ganz Rom — sind erst gegen das Ende des neunzehnten Jahrhunderts besiegelt worden. Der Garten der Villa, das nämliche Areal, das im Altertum die prächtigen Gärten des Geschichtsschreibers Sallust einnahmen, ist ein Opfer der Stadterweiterung und der Bauspekulation geworden; die eigentliche Villa, das unscheinbare Kasino, das früher mit Antiken im Erdgeschoß und in den Kellerräumen überfüllt war, weist als einzige Kunstwerke nur die Aurora und die Fama des Guercino und einige landschaftliche Fresken des Domenichino noch auf. Die Antikensammlung, die neuerdings durch die auf dem Boden der Villa gefundenen Reste des vom Berge Eryx auf Sizilien nach Rom versetzten Tempelbildes der Aphrodite vermehrt werden konnte, ist zu Anfang der neunziger Jahre als „Museo Boncompagni" in dem Palazzo Piombino untergebracht und 1901, nachdem sie vom italienischen Staate für die geringfügige Summe von 1400000 Lire angekauft worden ist, aus diesem Palazzo nach dem Thermenmuseum überführt worden. In dem langweiligen, prosaischen Häuserviertel, dem eine der poesievollsten Stätten der ewigen Stadt hat weichen müssen, erinnert außer dem vollständig verbauten und noch unscheinbarer als früher gewordenen Casino nichts mehr an Goethes Zeit, doch ist die Sammlung selbst in dem Umfange erhalten, wie sie der Dichter kennen gelernt hat. Ihr Begründer ist der Kardinal Ludovico Ludovisi (gest. 1632), der Neffe des Papstes Gregor XV. (Alessandro Ludovisi), der das Areal im Jahre 1622 erwarb und die Errichtung der geplanten Neubauten dem Domenichino übertrug, der damals als Architekt im Dienste des Papstes stand. Die Kunstwerke stammen nach dem fleißigen, raisonnierenden Katalog von Theodor Schreiber aus der Villa Orsini, der Villa Altemps in Frascati, aus dem Hause Cesarini und aus der Villa des Kardinals Cesi; auch Schenkungen für erwiesene Dienste erhielt der Kardinal, so Berninis Kolossalgruppe „der Raub der Proserpina" vom Kardinal Scipione Borghese; möglicherweise hat auch wie neuerdings so schon früher der Boden der Villa Antiken gespendet, auch Einzelankäufe haben stattgefunden. In späterer Zeit hat sich leider der Bestand an Kunstwerken vermindert. Schon im siebzehnten Jahrhundert fanden Verkäufe statt: so erwarb der Großherzog Ferdinand II. von Toskana dreizehn Köpfe und den Hermaphroditen (jetzt in den Uffizien in Florenz); die berühmte Gruppe von San Ildefonso (jetzt in Madrid) kam in den Besitz der Königin Christine, der sterbende Fechter des kapitolinischen Museums in den des Fürsten Odescalchi[45]).

Die zahlreichen Antiken waren großenteils als Schmuck der weitläufigen von dem bekannten französischen Gartenkünstler le Notre entworfenen Gartenanlagen verwendet, die wertvollsten Stücke hatte man in den unteren Sälen des Casino untergebracht. Die Aufstellung hat im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts zweimal gewechselt; zunächst bei der Umänderung der Parkanlagen, wo Canova die neue Anordnung geleitet haben soll, dann im Jahre 1840, wo der größte Teil der alten Gartenanlagen nach englischem Geschmack umgeändert und die meisten Antiken, die im Freien standen, in die Magazine verwiesen wurden. Der Zutritt zu der Villa war bis in die letzte Zeit nicht leicht und nur umständlich zu erreichen. Es soll sogar eine testamentarische Bestimmung bestanden haben, wonach nur dem Papst, den Kardinälen und römischen Damen der Besuch gestattet, Fremden dagegen verboten sein solle. Auffallend genug ist es jedenfalls, daß Philipp Moritz, der in den römischen Antikensammlungen zu Hause war, in seinem dreibändigen Werke weder die Schätze der Villa Ludovisi noch die der Villa Albani auch nur mit einem Worte erwähnt. Goethe hat die Villa Ludovisi an Winckelmanns Geburtstag, am 9. Dezember 1786, zum ersten Male betreten. Seine Hauptteilnahme beanspruchte natürlich der berühmte Kolossalkopf der Juno, der bis in jene Zeit am „Eingang" der Villa stand, und zwar, wie man aus der Stelle, an der ihn Volkmann beschreibt, schließen darf, damals noch im Freien, während ihn Ramdohr, demnach also wohl auch Goethe, „in einem dritten Casino dieses Gartens" gesehen hat. Goethe verschaffte sich baldigst einen Abguß davon, den er, wie wir auch auf einer Tischbeinschen Federzeichnung sehen, in seinem Zimmer neben andern Gipsen aufstellte. Als er von Rom fortging, machte er ihn Angelika Kauffmann zum Geschenk; in späteren Jahren erhielt er einen neuen, der jetzt das Wohnhaus in Weimar schmückt. Der Kopf „war seine erste Liebschaft in Rom. Keine Worte geben eine Ahnung davon. Es ist wie ein Gesang Homers". Und ein andermal äußert er sich: „Den ersten Platz bei uns behauptet Juno Ludovisi, um desto höher geschätzt und verehrt, als man das Original nur selten, nur zufällig zu sehen bekam und man es für ein Glück achten mußte, sie immerwährend vor Augen zu haben; denn keiner unserer Zeitgenossen, der zum ersten Male vor sie hintritt, darf behaupten, diesem Anblick gewachsen zu sein". Die weiteren Hauptstücke der Sammlung, die Statue eines sitzenden Mars, die Gruppe des Menelaus (von Volkmann noch als „Papirius mit der Mutter" gedeutet, während Ramdohr mehr zu Winckelmanns Erklärung als „Elektra und

Orest" hinneigt), die Gruppe des Galliers mit seinem Weibe (bei Volkmann „Pätus und Arria", nach Ramdohr ist dieser Name „offenbar falsch", auf eine neue Erklärung läßt er sich aber nicht ein, da, so fügt er merkwürdigerweise hinzu, „die Gruppe offenbar zusammengesetzt und restauriert ist", was er zu beweisen sucht), die kolossale Pallasstatue u. a. werden von Goethe nicht erwähnt. Die letztere allerdings will Ramdohr nicht gefunden haben, obwohl sie schon von Winckelmann erwähnt wird.

Von der Antikensammlung der Villa Borghese, wie sie Goethe gesehen hat, ist nur noch als Zeuge aus vergangener Zeit das schöne Casino vorhanden, das neuerdings die kostbarste römische Privatgallerie in seine Räume aufgenommen hat. Von der von Napoleon nach Paris entführten, nach glaubwürdigen Angaben 255 Nummern umfassenden Skulpturensammlung, deren Schätze zum Teil seit Jahrhunderten im Besitz der Familie Borghese gewesen waren, ist von namhaften Werken nur Berninis bekannte Marmorgruppe „Apollo und Daphne" zurückgegeben worden. Im neunzehnten Jahrhundert hat man die verödeten Räume wieder mit neuen Antiken gefüllt, indem man die in den Gartenanlagen verstreut aufgestellten Stücke in die Villa brachte, aber auch durch Kauf, indem man namentlich um die bei Monte Calvi in der Sabina ausgegrabenen Bildwerke die Sammlung bereicherte.

Die Villa Borghese, auch Villa suburbana genannt, weil sie vor dem Tore, Villa Pinciana, weil sie am Fuße des Pincio, an der Porta Pinciana liegt, ist mit der Geschichte des modernen Rom wie kaum eine andere Besitzung eng verwachsen. Über sie hat sich eine ganze große Litteratur gebildet, die bis in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zurückgeht; große und kleine Kupferwerke schildern die Kostbarkeiten der Sammlung, die Städteführer wissen nicht genug ihr Lob zu preisen, Dichter haben sie in tausenden von Hexametern besungen.

Miranda hic Pario videas e marmore signa,
Hic aedes, quales aetas non vidit avorum!

so sang Andreas Brigentius aus Padua 1716 in einer poetischen, mit Kupfern geschmückten Beschreibung der Villa, ihrer Anlagen und Kunstschätze in weit über dreitausend Hexametern, in der jedes einzelne Werk auch seinem Standort nach beschrieben wird. Ihren Hauptglanz verdankt die Familie Borghese Papst Paul V., Camillo Borghese, der 1605 zur Regierung kam. Den bekannten Palazzo Borghese besaß er schon

als Kardinal, die Villa hingegen, das in dem hinteren Teile des Parkes gelegene Gartengebäude, ist die Schöpfung seines Günstlings, des Kardinals Scipione Borghese (1576—1633), der von Haus aus den stolzen Namen der Familie gar nicht führte, denn er war ein Caffarelli, der Sohn einer Schwester des Papstes. Als er neunundzwanzig Jahre alt war adoptierte ihn der Papst, um ihn gleichzeitig auch zum Kardinal zu ernennen. Die Villa ließ er von Giovanni Vesanzio errichten und an den Fassaden mit zahlreichen antiken Reliefs schmücken, ein Dekorationsverfahren, das wir auch bei der Villa Medici und der Villa Doria Pamfilj beobachten können, das in seiner Überladung mit plastischen Details durchaus dem Geschmack der Zeit huldigte, später aber als stilwidrig empfunden wurde. „Es scheint, man habe nur viel dabey anbringen wollen, ohne sich darum zu bekümmern, ob der Geschmack darunter leide. Die meisten Basreliefs hat man von alten Grabmalen genommen und zu dem Ende von einander gesägt", so schreibt Volkmann. Dabei ist der Bau aber doch nach demselben Gewährsmann „die größte und schönste Villa unter allen in und außer Rom, und zugleich eines der merkwürdigsten Stücke in Italien, für einen Liebhaber der Kunst. Sie enthält so viel Schönheiten, daß man solche nicht zu oft besuchen kann". Kardinal Scipione war einer der ersten Gönner von Lorenzo Bernini, der für den kunstsinnigen Kirchenfürsten zwischen seinem fünfzehnten und achtzehnten Lebensjahre die drei Marmorgruppen des Äneas und Anchises, des Apoll und der Daphne (diese in der Villa Borghese), und des Raubes der Proserpina (in Villa Ludovisi), sowie die Statue des schleudernden David (in Villa Borghese) arbeitete. Die Antiken stammten wohl zumeist aus Borghesischem Besitz. Zu den Hauptstücken, die samt und sonders nach Paris überführt wurden, gehörte die berühmte Statue des Fechters, die zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auf dem Boden des alten Antium gefunden wurde, die ebenso berühmte Statue des Mars Borghese, der ein jedenfalls im Altertum bekanntes Original aus der Zeit und Umgebung des Polyklet zugrunde liegt, der von Bernini ergänzte Hermaphrodit, der im sechzehnten Jahrhundert in Rom gefundene Silen mit dem Dionysosknaben, „der im Bade stehende Seneca" (Statue eines Fischers aus hellenistischer Zeit), der Centaur mit Eros u. a. Ramdohrs Beschreibung erweist sich in ihren kritischen Bemerkungen auch hier wesentlich der von Volkmann überlegen; die letztere soll überdies „durch die neueren Einrichtungen, die mit dieser Villa vorgenommen worden sind, beinahe unbrauchbar geworden" sein, doch war die Umstellung der Kunstwerke auch während

Rambohrs Aufenthalt noch nicht beendet. Die unter dem Namen Museum Gabinium bekannt gewordene Sammlung von Antiken, die der englische Maler Hamilton auf dem Boden der Stadt Gabii gefunden und Fürst Marcantonio Borghese, der als Grundherr des Bodens Anspruch auf ein Drittel des Fundes hatte, an sich gebracht hatte, ist erst zu Anfang der neunziger Jahre in die Villa überführt worden[46]).

Zwei Tage nach seiner Ankunft, am 31. Oktober, verzeichnet Goethe bereits in seinem Rechnungsbuche „Villa Borghese" — ob er damit nur den Park oder mit diesem auch die Sammlung meint ist nicht ersichtlich. Aus mehrfachen Erwähnungen wissen wir, daß er sich in die stille Abgeschiedenheit dieser von Natur und Kunst verklärten Welt gern zurückzog, wenn er seinen Gedanken nachhängen wollte. Hier dichtete er an seiner Iphigenie[47]), am Egmont, hier entstand bekanntlich auch die Hexenszene im ersten Teile des Faust. „Gestern nach Sonnenuntergang, so schreibt er im August an Frau von Stein, war ich in der Villa Borghese. Wie hab' ich Dich zu mir gewünsch.! Gleich vier herrliche Tableaux habe ich gefunden, die man nur abschreiben dürfte, wenn man's könnte. Auf eben dem Spaziergange machte ich Anstalten Egmont zu endigen". Auf römischem Boden konnte es für das Denkmal des Dichters, das als ein hochherziges Geschenk Kaiser Wilhelms II. am 23. Juni 1904 feierlich enthüllt und den Römern übergeben wurde[48]), keine schönere, durch die Erinnerung an Goethes römische Tage so sehr geweihte Stätte geben, als die Villa Borghese, von der ein Dichter des achtzehnten Jahrhunderts begeistert singt:

> Tu vero interea regali splendida culto,
> Hisce ornata opibus, tanto decorata nitore,
> Prole virûm, quae animos felicius aequat Olympo,
> Aucta, quid invideas urbi, nova Roma, vetustae?

Von den größeren römischen Antikensammlungen, die ehemals einen Ruhmestitel ihrer Familie bildeten, ist die im Palazzo Giustiniani gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts von ihrem Besitzer veräußert worden. Der aus dem Anfange des Jahrhunderts stammende, nach Plänen von Fontana erbaute, von Borromini vollendete Palast in der Nähe von San Eustachio, dem Palazzo Madama gegenüber, barg nach Volkmann noch fünfhundertundsechzig Antiken — früher sollen es gar über neunzehnhundert gewesen sein. Bereits in den dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts hatte der damalige Besitzer der Sammlung, der

Marchese Vincenzo Giustiniani die berühmtesten Antiken in einem großen zweibändigen Prachtwerke, der »Galleria Giustiniani«, in 322 Kupfern, für die Joachim von Sandrart teilweise die Zeichnungen geliefert hatte, veröffentlicht. Die Hauptstücke der Sammlung waren die berühmte Pallas Giustiniani, die bei Santa Maria sopra Minerva gefunden worden war und wahrscheinlich das Kultbild des ehemals an jener Stelle stehenden Minervatempels war; sie steht jetzt im Vatikan. Nach Ramdohr stammt sie aus einer Zeit, „als die Kunst noch nicht ihre ganze Feinheit erreicht hatte"; auch Goethe, der bemerkt, daß sie „seine ganze Verehrung hat", ist geneigt, sie in die Zeit des „hohen, strengen Stils zu setzen, da er in den schönen übergeht". Sie wird jetzt in die hellenistisch-römische Epoche versetzt. Auch die jetzt im Museo Torlonia befindliche, bekannte archaische Statue der Hestia — Hirt hat sie zuerst so genannt, vor dem galt sie für eine Vestalin — stammt aus dem Palazzo Giustiniani: „ein uraltes Werk, wahrscheinlich griechisch, alles ist steif, geradelinigt und eckigt" (Ramdohr). Goethe erwähnt auch den später in Pourtalèsschen Besitz übergegangenen Apollokopf (jetzt im britischen Museum), eine Weitergestaltung des Typus des Apollo vom Belvedere. Als die Sammlung versteigert wurde, kam ein Teil der Antiken in den Vatikan, die Gemälde gelangten 1807 nach Paris, andere 1815 nach Berlin.

Die zur „farnesischen Verlassenschaft" gehörigen Antiken wurden 1786 und 1787 von Rom nach Neapel überführt. Nach Goethe (in der Lebensgeschichte Hackerts) waren „täglich in den Orti Farnesiani" (auf dem Palatin) und in der Villa Madama unter Schutt und Steinen gute Sachen gefunden worden. Es waren über neunhundert Statuen und Büsten, nebst Fragmenten vom Torso u. a. m.". Goethe hatte noch im Palazzo Farnese den Herkules „auf seinen echten Beinen gesehen, die man ihm (an Stelle der von Guglielmo della Porta restaurierten) nach so langer Zeit wiedergab. Es ist nun eins der vollkommensten Werke alter Zeit". Auch ein Apollo, den er bei dem Bildhauer und gewandten Restaurator Albacini sah (von dessen Tätigkeit als Restaurator er später den sehr verständigen Grundsatz aufstellte, sie sei in den meisten Fällen überflüssig, ja in Hinsicht auf das Studium der Kunst und der Altertumskunde verwirrend und schädlich), „hat an Schönheit vielleicht nicht seinesgleichen; wenigstens kann er unter die ersten Sachen gesetzt werden, die vom Altertum übrig sind". Der farnesische Stier war 1786 nach Neapel gebracht worden. Er hatte in Rom nicht im Innern des Palazzo Farnese gestanden, sondern nebst einigen andern Antiken im Hofe unter einem

bretternen Verschlag, wo er wegen Mangel an Licht kaum gesehen werden konnte. Diese Hülle sei aber zweckmäßig, so bemerkt Archenholtz in seiner spitzen Art, nicht um die Gruppe zu schützen, sondern wegen der Trinkgelder, die dem Kastellan für das Beschauen zu entrichten seien.

Zahlreiche kleinere Sammlungen, die aber bisweilen kunstgeschichtlich bedeutsame Werke bargen, schließen sich diesen großen Gallerien und Museen an, denn da bis zur Entdeckung von Pompeji und Herkulaneum Rom mit seiner nächsten Umgebung und den antiken Villeggiaturen, Tivoli und Frascati, der wichtigste Fundort antiker Skulpturen seit Jahrhunderten gewesen war, so war es auch Sache der Mode und des guten Tones geworden, den eigenen Palazzo mit Werken der Antike zu schmücken, die oft allein der ergiebige Boden einer Vigne oder ein sonstiger Glücksfall gespendet hatte. Schon aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts besitzen wir über den römischen Antikenbestand von Ulisse Aldroandi eine Art Statistik, die uns einen Einblick in die Sammlungen der damaligen großen und kleinen Besitzer gewährt. Manches war inzwischen in andere Hand übergegangen, viel hatte sich aber auch im alten Besitz erhalten und manches Neue war hinzugekommen. Ramdohr verzeichnet in seinen drei Bänden am genauesten die Sammlungen, Paläste und Villen, in denen sehenswerte Stücke aufbewahrt wurden.

Die Antiken der Villa Negroni — sie lag auf dem Esquilin etwa an der Stelle des jetzigen Bahnhofes und war von Sixtus V. angelegt worden — wurden im Sommer 1784 verkauft. Goethe selbst erzählt in einem Briefe an Karl August vom Januar 1788, daß der Hauptkäufer der bekannte Kunsthändler Thomas Jenkins war, der sich mit einem Liebhaber verbunden hatte, welcher das Areal der Villa erwarb, während er selbst für 12000 Scudi die Skulpturen kaufte, von denen er die bedeutendsten, die sitzenden Porträtstatuen des Menander und Poseidippus, einen Hermes und einen Sieger im Wagenrennen so glücklich an den Vatikan weiter verkaufte, daß er allein durch diesen Handel bald auf seine Kosten kam. Wegen seiner Schätze an antiker Kleinkunst, an Münzen, Medaillen, Gemmen, aber auch an Gläsern, Porzellan, Majoliken und Kuriositäten stand das Museo Strozzi im gleichnamigen Palazzo in der Nähe des jetzigen Corso Vittorio Emanuele in großem Rufe. Begründer war Monsignore Leone Strozzi. Eine summarische Beschreibung, die sich trotz der arkadischen Verse wie eine Art Inventarisation liest, gibt bereits 1711 Giovanni Mario Crescimbeni, Kanonikus von Santa Maria in Cosmedin, in seinem Buche über die Gesellschaft der Arkadier. Die Hofdame Fräulein von

Göchhausen, die die Sammlung in Begleitung der Herzogin Anna Amalia im April 1789 sah, schreibt hierüber an Goethe: „Gestern waren wir im Museo Strozzi — über die geschnittenen Steine bin ich beinahe zum Narren geworden".

Manches bedeutsame Kunstwerk, besonders aus der Antike, war endlich, wie es gelegentlich auch jetzt noch der Fall ist, im Kunsthandel zu sehen, für den Rom selbstverständlich der Hauptort der damaligen Welt war. Wir begegnen im achtzehnten Jahrhundert mehreren Namen von Händlern, die als solche einen weiten Ruf besaßen, auch über wissenschaftliche Kenntnisse verfügten und in der Stilkritik zu Hause waren, so daß ihr Rat selbst von Autoritäten geschätzt wurde. Das gilt neben dem Engländer Thomas Jenkins, auf den wir in einem der folgenden Abschnitte zu sprechen kommen, hauptsächlich von dem auch als Bildhauer, mehr noch als Restaurator von Antiken bekannt gewordenen Bartolomeo Cavaceppi (geb. 1735), der auch in Deutschland, z. B. mit Friedrich dem Großen Geschäfte gemacht hatte, mit Winckelmann befreundet war und diesen auf seiner letzten Reise bis nach Wien begleitet hatte. Die Restaurierung von Antiken betrieb er nicht mit Willkür, die manches Werk bis zur Unkenntlichkeit verdorben hat, sondern nach einem gelehrten System und stilistischen Grundsätzen, die er in einem großen Kupferwerke mitteilte, in dem er die von ihm restaurierten antiken Skulpturen veröffentlichte. Bei Cavaceppi sah Goethe neben anderen „köstlichen Sachen" auch die Gipsabgüsse von den Köpfen der beiden Marmorkolosse auf Monte Cavallo, die er in dem Laden des Händlers „in ihrer ganzen Größe und Schönheit" studieren konnte, was angesichts der Originale nicht möglich war. Mit diesen Händlern von Ansehen und Ruf sind die Kleinhändler nicht zu verwechseln, die unter dem freien Himmel ihre Schätze wie Marktwaren feilboten, meist Münzen, geschnittene Steine oder was der ergiebige Boden Roms und der Campagna an kleineren Antiken unablässig spendete. Sie saßen an den Donnerstagen, wo Markt gehalten wurde, auf der Piazza Navona, Männer und Frauen, bei denen oft für wenige Bajocchi etwas Antikes zu haben war, wenn man rechtzeitig da war und zuzugreifen sich entschließen konnte. Denn Tischbein erzählt, daß Fremde fast immer zu spät kämen, da es Menschen gäbe, die von den großen Antiquaren besoldet würden und herumgingen, um das Gute aufzusuchen und zu kaufen. Solche Zwischenhändler sah man an großen Festen, wo viele Landleute nach der Stadt kamen, überall herumschleichen und den Bauern eine Prise Tabak

anbieten, wobei sie diese nach Antiken ausfragten. Es versteht sich von selbst für jeden, der jemals in diese Art des Kunsthandels einen Einblick getan hat, daß sich unter diesen Händlern geriebene Subjekte befanden, deren ganzes Sinnen auf die Ausbeutung von Unkundigen gerichtet war. Sie trieben nicht nur in Rom ihr Wesen, sondern überall, wo es Sehenswürdigkeiten gab und Fremde sich blicken ließen. Ein solcher Gauner hatte einst gehört, so erzählt Matthison, daß vornehme Fremde den Emissar des Albanersees besichtigen wollten. Froh über diese Kunde zog er die armselige Tracht eines Vignerolen an, nahm eine Hacke mit sich und fing an eifrig zu arbeiten, als er die Fremden kommen sah. Als sie da waren, bot er ihnen einen Cameo an, den er eben in der Erde gefunden habe, und der mindestens sechzig Zechinen wert sei. Er fand auch einen, der die Summe bezahlte, aber schließlich erklärte der bekannte deutsche Antiquar Hirt dem Käufer, der edle Onyx sei weiter nichts als gewöhnliche Muschel und der eingeschnittene vermeintliche Platokopf sei ein schmutziger Kapuziner. Der Gauner war schon zweimal auf der Galeere gewesen, hatte aber nach der Entlassung sein Gewerbe mit erneutem Eifer fortgesetzt.

Der Besucher des Goethe-National-Museums in Weimar sieht eine Menge von Antiken und Renaissanceskulpturen, von denen ein ansehnlicher Teil vom Dichter während seines römischen Aufenthaltes erworben worden sein mag. Das gilt wohl hauptsächlich von den geschnittenen Steinen, die meist in Goldringe gefaßt sind; es sind der Mehrzahl nach Antiken. Auch die kleine Sammlung von Bronzen enthält neben einigen modernen Werken wertvolle alte Stücke. Aus der Renaissancezeit stammt eine ausgezeichnete Bronze, eine kauernde Venus von Giovanni da Bologna, sowie eine stehende Venus, die Goethe vermutlich als antik gekauft hat, die jetzt aber für ein Werk Donatellos gilt[49]).

Am Schlusse dieser Übersicht, die den wichtigsten Antikenbesitz in Rom zu Goethes Zeit aufgezählt, darf eine eigenartige Sammlung nicht vergessen werden, die allerdings hinsichtlich der Wichtigkeit der Schätze, die sie birgt, nicht mit den berühmten Antikensammlungen im Vatikan und im Capitol und den großen Villen verglichen werden darf, die aber doch um ihrer lehrhaften Bedeutung willen von Künstlern und Kunstfreunden, so auch von Goethe, hochgeschätzt und mit Nutzen besucht wurde: die Sammlung antiker Gipsabgüsse in der französischen Akademie, deren Sitz in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts Palazzo Capranica, seit dem Jahre 1737 der Palazzo Mancini am Corso,

dem Palazzo Doria Pamfilj gegenüber, war. Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wurde sie von hier in die Villa Medici auf dem Monte Pincio verlegt. Ihr Direktor war zu Goethes Zeit der Historienmaler François Guillaume Ménageot (1787—1790). Die Sammlung barg nicht nur Abgüsse von römischen, sondern, was für das vergleichende Studium wichtig war, auch von außerrömischen Antiken, u. a. von solchen in Versailles, und was als der wichtigste Besitz galt, die ganze Folge der Abgüsse von den Reliefs der Trajanssäule, die einst der königliche Gründer der Akademie, Ludwig XIV., hatte anfertigen lassen. Ramdohr klagt, daß sie mit Staub beladen, in den Winkeln der Zimmer unter andern Monumenten versteckt lägen und überhaupt in der Aufbewahrung dieser Abgüsse nicht die beste Ordnung zu herrschen scheine, was wohl übertrieben ist, denn Gottfried Schadow, der 1785 nach Rom kam, rühmt den Abgüssen der französischen Akademie ausdrücklich nach, daß er nach ihnen deshalb gern gezeichnet habe, weil sie besser beleuchtet seien als die Originalskulpturen in den übrigen Sammlungen. Auch Heinrich Meyer schätzte diese Abgüsse wegen ihres erzieherischen Wertes sehr hoch: „Täglich lehrt mich die Erfahrung, daß für die ausübende Kunst Gipsabgüsse von antiquen Statuen immer lehrreicher und nützlicher sind als die beste Mahlerey" womit er Zeichnungen und Stiche als Nachbildungen meinte. Bedingterweise stimmte Goethe dem zu. Freilich hatte er die sehr richtige Empfindung, daß der „Marmor ein seltsames Material" sei und der Gipsabguß nur als ein mangelhafter Ersatz von Stein (oder Metall) gelten könne. „Deswegen ist Apollo von Belvedere im Urbilde so grenzenlos erfreulich; denn der höchste Hauch des lebendigen, jünglingsfreien, ewig jungen Wesens verschwindet gleich im besten Gipsabguß." Aber dabei muß er doch die Bedeutung der Abgüsse, so wie sie Meyer gekennzeichnet hatte, anerkennen, wie er selbst auch solche Gipse in seinem Zimmer in Rom und daheim aufstellte: denn man verlange Antiken neben sich aufzustellen „und gute Gipsabgüsse, als die eigentlichsten Facsimiles, geben hierzu die beste Gelegenheit. Wenn man des Morgens die Augen aufschlägt, fühlt man sich von dem Vortrefflichsten gerührt." In Gemeinschaft mit Meyer besuchte er die französische Akademie am 14. April 1788, kurz vor seiner Abreise von Rom. Die Wehmut des Abschieds wirft ihren Schatten voraus: „Ich war mit meinem guten Meyer diesen Morgen in der französischen Akademie, wo die Abgüsse der besten Statuen des Altertums beisammen stehen. Wie könnt' ich ausdrücken, was ich hier, wie zum Abschied,

empfand? In solcher Gegenwart wird man mehr, als man ist; man fühlt, das Würdigste, womit man sich beschäftigen sollte, sei die menschliche Gestalt, die man hier in aller mannichfaltigen Herrlichkeit gewahr wird".

Jakob Burckhardt[50]) hat in einer seiner nachgelassenen Schriften, in der er den „Sammlern" der italienischen Renaissance ein eigenes, inhaltreiches Kapitel widmet, dem Bedauern Ausdruck geliehen, daß keine ähnliche Schrift über Gemälde im römischen Haus- und Palastbesitz wie Aldroandis Statistik über die Antiken vorhanden ist. Wir besitzen leider gar nichts, was den Berichten über diese Antiken nur annähernd zur Seite gestellt werden könnte. In einigen römischen Archiven mögen sich manche wertvolle Mitteilungen finden; so dürften die Berichte, die in einzelnen vatikanischen Handschriften über den Kirchenbesitz, der bei Gelegenheit von Jubeljahren aufgezählt worden ist, unter sachkundiger Hand Ausbeute liefern. Aber wer unterzieht sich einer solchen mühsamen, von vielen in ihrer wahren Bedeutung gar nicht geschätzten, zeitraubenden Arbeit? Werfen wir einen Blick auf die Gemäldesammlungen des achtzehnten Jahrhunderts, so fehlen leider aus dem bereits angedeuteten Grunde neuere wissenschaftliche Untersuchungen über die Entstehung und Entwicklung dieser Gallerien so gut wie ganz, und der Forschung bietet sich nach dieser Seite hin noch ein weites und dankbares Feld, vorausgesetzt, daß in den Familienarchiven noch die aktenmäßigen Nachweise über die Entstehung der Gallerien vorhanden sind[51]). In Florenz hat die Forschung einen besseren Boden vorgefunden und hier kann tatsächlich von einer Geschichte des Kunstbesitzes gesprochen werden: für Rom sind wir vorläufig auf Nachrichten angewiesen, für die dokumentarische Belege zu erbringen eine Aufgabe der Zukunft sein wird; was uns bekannt ist, mag für einige der wichtigeren Museen in Form nachstehender Aufzählung folgen:

Die Gemäldesammlung des Kapitols (im Konservatorenpalast) wurde von Benedikt XIV. (1740—1758) zu Studienzwecken für angehende Künstler bei der hier von ihm errichteten Zeichenakademie angelegt. Die Gemälde befanden sich früher in den Palästen Sacchetti und Pio da Carpi. Ramdohrs Urteil: „Diese Sammlung von Staffeleigemälden gehört im Ganzen nicht unter die vorzüglichsten von Rom, und wenn man erwägt, daß sie die einzige öffentliche daselbst ist, so muß man sie gar unbeträchtlich nennen" gilt auch jetzt noch.

Die Gallerie Borghese im Palazzo Borghese, die regina delle gallerie private del mondo, ist eine Schöpfung des kunstsinnigen Kardinals Scipione Borghese, Nepoten Pauls V. (1605—1621). Eine Anzahl ausgezeichneter Gemälde mußte am Ende des achtzehnten Jahrhunderts von dem damaligen Besitzer zur Bezahlung der ihm auferlegten Kriegskontribution nach Paris verkauft werden. Unter der Regierung Napoleons I. wurden alsdann die wertvollsten noch in Rom verbliebenen Gemälde zur Ausschmückung der Gemächer der Paolina Borghese, Schwester Napoleons und Gemahlin des Fürsten Camillo Borghese, nach Paris gebracht, aber 1816 zurückgegeben. Der Umfang der Sammlung kam am früheren Ort der Aufstellung, im Palazzo Borghese, wo allerdings die Beleuchtung einzelner Schätze viel zu wünschen übrig ließ, mehr als jetzt zur Geltung, doch gilt auch heute noch von ihr das oben angeführte stolze Prädikat, daß sie die Königin sämtlicher Privatgallerien des Kontinents ist. „Es sind unsägliche Kunstschätze in dem Besitz des Fürsten," schreibt Goethe am 1. März 1788, nachdem er ein Jahr lang die Gallerie nicht besucht hatte, und ähnlich meint Ramdohr: „Man wird nicht leicht einen großen Meister aus irgend einer Schule Italiens nennen können, den einzigen Correggio ausgenommen, von dem hier nicht vorzügliche Werke anzutreffen wären." Ein Correggio und zwar ein Hauptwerk des Meisters, gelangte aber später noch in den Besitz der Gallerie und zwar die bekannte Danae, die nach mannigfachen Schicksalen in Paris 1823 für 285 Pfund Sterling für die Borghese erworben wurde. Zu den Kapitalstücken der Sammlung gehören Raffaels Grablegung vom Jahre 1507, ursprünglich für Perugia bestimmt, von Paul V. erworben, und Tizians rätselhaftes Jugendgemälde, die „Himmlische und irdische Liebe", etwa aus dem Jahre 1509, von unbekannter Herkunft. Zahlreich sind die oberitalienischen, namentlich bolognesischen Meister vertreten: Francesco Francia, Domenichino (seine bekannte Jagd der Diana), Francesco Albani, Annibale Caracci u. a.; auch schöne Venezianer außer Tizian (Palma, Paul Veronese, Bonifazio, Bordone, Bassano, Lorenzo Lotto) besitzt die Gallerie. Die ganze Sammlung ist bekanntlich neuerdings durch Kauf und zwar für die Summe von 3600000 Franken an den italienischen Staat übergegangen; sie wurde 1891 in die Villa Borghese übergeführt und mit der Antikensammlung vereinigt. Einige wertvolle Gemälde, so das Raffael zugeschriebene Bildnis des Cesare Borgia, das Baron Alphons von Rothschild erwarb, sowie einige frühe italienische Meister waren vorher verkauft

worden, wofür aus den Borghesischen Privatgemächern einiger Ersatz geboten wurde.

Die Galleria Colonna, im gleichnamigen Palazzo an der Piazza Santi Apostoli, hat auch viel von ihrem ursprünglichen Glanze verloren. Nach Platners Angaben in der „Beschreibung Roms" sind mehrere Landschaften von Caspar Poussin und Claude Lorrain, ein Ecce homo von Correggio, das einzige bedeutende Werk des Meisters, das sich im achtzehnten Jahrhundert in Rom befand, und das bekannte antike Relief der Apotheose Homers, zur Zeit der französischen Revolution nach England verkauft worden. Andere Werke, namentlich Gemälde, hat die Gallerie im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts verloren. Goethe erfreute sich in Begleitung Hackerts besonders an den Landschaften von Caspar Poussin, Claude Lorrain und Salvator Rosa. Die zwölf in Wasserfarben auf Leinwand ausgeführten Landschaften Poussins, der überhaupt viele Landschaften für die Paläste der römischen Adelsfamilien gemalt hat, bilden jetzt noch einen der größten Schätze der Sammlung. Es sind Schilderungen aus den römischen Bergen, deren Schluchten, Seen, Wasserfälle, Wälder und Flußtäler er bald bei heiterem Himmel bald bei Gewitterstimmung, wobei ein brennendes Dorf den malerischen Effekt erhöht, mit feinem Sinn für die Großartigkeit der Naturszenerie und die Macht der Formen in den Mittel- und Vorgründen wie kein anderer römischer Landschaftsmaler dargestellt hat. Fresken ähnlicher Art hat er in einem der unteren Säle des Palazzo Colonna gemalt. Von Claude Lorrain befindet sich in der Sammlung eine Ansicht der Ruinenwelt des Palatin, von Salvator Rosa außer einem Selbstbildnis des Künstlers eine Meeresbucht, noch unter dem Einfluß Claudes stehend. Hackert kopierte einige dieser Landschaften, die für seinen Stil von Bedeutung geworden sind.

Die Gemäldegallerie im Palazzo Doria (ehemals Palazzo Pamfilj) am Corso ist die einzige Sammlung Roms, die heutigen Tages noch denselben Bestand von Kunstwerken wie im achtzehnten Jahrhundert aufweist; auch während der französischen Revolution wurden keine Werke veräußert. Die Sammlung ist sehr ansehnlich aber ebenso bunt zusammengesetzt, so daß man zu keinem bedeutenden Gesamteindruck kommt. Es sind Meister aller Schulen vertreten, besonders zahlreich die der späteren italienischen Lokalschulen. Die beiden Hauptstücke der Sammlung sind außer interessanten Gemälden von Sebastiano del Piombo (Bildnis des Andrea Doria), Tizian, Jan Scorel (Bildnis der Agathe von Schoonhoven,

früher „H. Holbein" genannt und so auch von Goethe in seinem Exemplar des „Volkmann" am Rande notiert), das wundervolle Bildnis Papst Innocenz X. Pamfilj von Velazquez und Raffaels Doppelbildnis des Navagero und Beazzano. Auch Claude Lorrain ist mit einigen schönen Landschaften vertreten und neben ihm finden wir eine Reihe guter Niederländer.

Die Gemäldesammlung im Palazzo Barberini soll unter Urban VIII. Barberini (1623—1644), unter dessen Regierung mit der Erbauung des stattlichen Palastes durch Maderna begonnen wurde (vollendet wurde er von Bernini), aus dem Schloß der Familie in Urbino 1626, als das Herzogtum Urbino dem Kirchenstaat einverleibt wurde, nach Rom übergeführt worden sein. Ob das von allen jetzt noch vorhandenen Schätzen gilt, ist wohl fraglich. Hauptstücke der Sammlung — Sammlung der „Enttäuschungen" hat man sie nicht unpassend genannt — sind die Raffael zugeschriebene, trotz allem, was zu Gunsten von Raffaels Urheberschaft gesagt worden ist, wahrscheinlich von Giulio Romanos Hand stammende Fornarina, Guido Renis Bildnis der Beatrice Cenci und Dürers 1506 in Venedig gemalter „Christus unter den Schriftgelehrten". Goethe besuchte die Gallerie zusammen mit Angelika Kauffmann, um „den trefflichen Leonard da Vinci und die Geliebte des Raphael zu sehen". Unter dem Lionardo ist wahrscheinlich die Madonna mit dem Kinde zu verstehen, die von den einen dem Sodoma, von andern dem Innocenzo da Imola oder Bagnacavallo zugeschrieben wird. Ramdohr erwähnt unter Lionardos Namen noch ein allegorisches Gemälde „Eitelkeit und Bescheidenheit", von dem er sagt, man könne die Idee des Malers nicht recht begreifen und den Ausdruck nicht beurteilen. Der Palazzo Barberini besitzt, wie fast alle römischen Privatpaläste, auch eine im übrigen nicht bedeutende Antikensammlung, in der sich bis zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts auch die berühmte Statue des schlafenden barberinischen Fauns befand, die Kronprinz Ludwig von Bayern für die Glyptothek in München erwarb.

Die Gallerie Corsini auf der Lungara in Trastevere, im Palazzo Riario, den einstmals die Königin Christine von Schweden besessen hatte, verdankt nebst der großartigen Kupferstichsammlung und Bibliothek ihre Entstehung dem Kardinal Neri Corsini, einem Nepoten Clemens XII. Corsini, der den Palast 1729 von Fuga umbauen ließ. Das Hauptverdienst bei dem Zusammenbringen der Schätze hatte der aus Florenz gebürtige, spätere Custode der vatikanischen Bibliothek, der unter

Benedikt XIV. zu noch höheren Ämtern gelangte Giovanni Bottari, ein feinsinniger Kunstkenner, der auf großen Reisen in Europa für die Gallerie tätig war. Er ist bekannt durch die von ihm herausgegebene Sammlung der Künstlerbriefe, sowie durch die Leitung der Publikation über das kapitolinische Museum. Die Gallerie wurde am 1. Mai 1754 eröffnet, 1883 ging sie durch Kauf in den Besitz des italienischen Staates über. Zu den bekanntesten Gemälden gehört eine Madonna von Murillo, „ein Wunder der Farbe"; daneben sind auch Rubens und van Dyck vertreten. Das „Jüngste Gericht" des Fra Angelico dürfte im achtzehnten Jahrhundert wenig Beachtung gefunden haben. Gut vertreten sind auch hier die Landschaftsmaler Caspar Poussin, Claude Lorrain und Salvator Rosa. Ob Goethe die Sammlung, in der auch Antiken (das berühmte Corsinische Silbergefäß) aufbewahrt werden, gekannt hat, ist zweifelhaft.

Was von dem damaligen römischem Kunstbesitz den Namen Aldobrandini führte, war an zwei verschiedenen Stätten zu suchen. Die Familie Aldobrandini war in ihrem römischen Zweige bereits gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts ausgestorben; 1769 hatten die Borghese, nachdem es zwischen dieser und der Familie Pamfilj wegen der Erbschaftsauseinandersetzung lange Streitigkeiten gegeben hatte, den Fürstentitel und den größeren Teil des Vermögens erhalten. Zu diesem gehörte die bekannte Villa an der jetzigen Via Nazionale und eine Reihe von Gemälden, die später in einigen Zimmern des Palazzo Borghese untergebracht waren; ihr Besitzer, der den Titel eines Principe Aldobrandini führte, war der Oheim des damaligen jungen Fürsten Camillo Borghese. Von Antiken scheint im Innern der Villa, wenn wir uns auf Ramdohr verlassen dürfen, außer dem bekannten Wandgemälde der aldobrandinischen Hochzeit nichts mehr vorhanden gewesen zu sein. Dieses berühmte Stück war unter Clemens VIII. (1592—1605) auf dem Esquilin, in der Nähe des Gallienusbogens gefunden und von dem Kardinal Cintio Aldobrandini erworben worden. Noch gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts ging es in den Besitz des Malers und Inspektors der päpstlichen Gallerien Vincenzo Camuccini über und schließlich, nachdem es nochmals den Besitzer gewechselt hatte, 1818 in den von Pius VII. Von dem Bilde fertigte Heinrich Meyer eine Copie an; sie schmückt jetzt nach das sog. Junozimmer in Goethes Wohnhaus in Weimar. Von den

Aldobrandinischen Kunstschätzen im Palazzo Borghese hatte das damals Lionardo da Vinci zugeschriebene Gemälde „Christus unter den Schriftgelehrten" Goethes besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Das auch in verschiedenen alten Copien (eine im Palazzo Spada) vorhandene Gemälde, in der Auffassung des Themas an Dürers Gemälde im Palazzo Barberini erinnernd, kam, als gegen Ende des Jahrhunderts die Aldobrandinischen Kunstschätze veräußert wurden, 1800 nach England und 1831 als Vermächtnis in den Besitz der National Gallery in London. Den Namen Lionardos hat es nicht zu behaupten vermocht, da Waagen nachwies, daß es von Bernardino Luinis Hand stammt[52]).

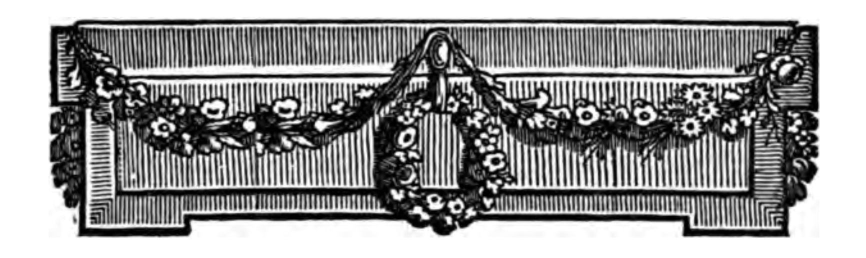
Die mit der bereits 1577 unter Sixtus V. begründeten, bei San Adriano am Forum Romanum gelegene Malerakademie von San Luca verbundene Gemäldegallerie wies im Vergleich mit den größeren Sammlungen kaum etwas Bedeutendes auf. Ramdohr erwähnt als ein Werk Raffaels einen heiligen Lucas, wie er die Madonna malt, es ist aber nur ein nicht bedeutendes Schulbild. Neben einigen Niederländern befinden sich auch einige moderne Bilder hier: „die Hoffnung" von Angelika Kauffmann, sowie deren Selbstbildnis, auch „einige von dem Casselschen Tischbein". Was aber Goethe (ziemlich spät, im Februar 1788) in diese Räume führte, waren weniger die Werke der Kunst, als eine sonderbare Reliquie, die hier aufbewahrt wurde und der er seine „Verehrung" bezeugen wollte: der Schädel Raffaels, „der aus dem Grabe dieses außerordentlichen Mannes, das man bei einer baulichen Angelegenheit eröffnet hatte, daselbst entfernt und hierher gebracht worden". Von dieser Reliquie, von der in der gesamten damaligen Reiselitteratur viel Aufhebens gemacht wird, deren trefflichen Knochenbau (die untere Kinnlade fehlte), „in welchem eine schöne Seele bequem spazieren konnte" Goethe für echt hielt, hätte der Herzog gern einen Abguß besessen. Reiffenstein vermittelte den Wunsch bei der Akademie, was seine Schwierigkeiten hatte, da die Anfertigung einer Form nicht unbedenklich war, „weil diese herrliche Reliquie im Grabe gelegen und gemodert hat". Wir wissen jetzt, daß hier eine Mystifikation vorlag, der wohl am meisten von Seiten der Akademie von San Luca (auch von deren Geschichtsschreiber Missirini) Vorschub geleistet worden ist. Raffaels Grab wurde bei einer Nachforschung im Pantheon am 14. September 1833 in Gegenwart einer Kommission von Notarien, Ärzten und eines Kardinals geöffnet und es ergab sich, daß das Skelett mit

dem unversehrten Schädel noch vorhanden war. Am 18. Oktober desselben Jahres wurden die Gebeine des Meisters an ihrer früheren Stätte wieder beigesetzt [53]).

Die vatikanische Pinakothek endlich ist in ihrer jetzigen Gestalt eine Schöpfung des neunzehnten Jahrhunderts. Zwar hatte schon Pius VI. den Wunsch gehabt eine Gemäldesammlung im vatikanischen Palaste anzulegen, zu welchem Zwecke er eine Reihe von Gemälden dem Quirinal entnahm. Die französische Revolution unterbrach den Plan; ein Teil der Gemälde wurde in den Quirinal zurückgebracht, ein anderer ging durch den französischen Kunstraub 1797 nach Paris. Die jetzige Sammlung ist entstanden, als die Gemälde durch den Wiener Frieden dem Papste zurückgegeben wurden; sie wurde durch einzelne Stücke aus dem Kapitol, dem Quirinal und solche, die sich bereits im Vatikan befanden, vermehrt. Sie ist nicht umfangreich, aber ausgezeichnet durch eine Reihe von Kostbarkeiten ersten Ranges. Goethe sah Raffaels Transfiguration, die er so geschickt gegen den Vorwurf der doppelten Handlung in Schutz nimmt, noch am Orte ihrer ursprünglichen Aufstellung, in San Pietro in Montorio. Die Madonna von Foligno befand sich noch in Foligno im Kloster delle Contezze, wo sie Goethe aber nicht sehen konnte, weil es Nacht war, als er auf der Reise nach Rom Foligno passierte. Die Predella zur Grablegung, welch letztere bereits 1608 in den Besitz der Gallerie Borghese gelangt war, war nebst der Bekrönung in San Francesco in Perugia zurückgeblieben, wo sie Volkmann noch sah. 1797 wurde sie ohne die Bekrönung nach Paris entführt. Die Madonna von Monteluce von Giulio Romano und Francesco Penni war noch im Konvent von Monteluce bei Perugia; alle drei Gemälde gelangten erst 1816 nach Rom. Lionardo da Vincis braune Untermalung des heiligen Hieronymus in der Einöde aus dem Jahre 1478 war in dem Besitz der Angelika Kauffmann gewesen, nach deren Tode erwarb der Kardinal Josef Fesch das merkwürdige Bild. Tizians wundervolle, leider durch Beseitigung des Aufsatzes über dem Gemälde verstümmelte Madonna von San Niccolò dei Frari vom Jahre 1523, ursprünglich in Venedig, war von Clemens XIV. erworben und im Quirinal aufgestellt worden. Domenichinos großes Gemälde der letzten Kommunion des heiligen Hieronymus, ursprünglich in Araceli, schmückte die Kirche San Girolamo della Carità, wo es Volkmann und Ramdohr noch gesehen haben. Paul Veroneses Vision der heiligen Helena, von Benedikt XIV. von der Familie Sacchetti erworben, hing im kapitolinischen Museum.

Schon aus dieser kurzen Übersicht über die Entstehung der größeren römischen Gemäldesammlungen sieht man wie wandelbar auch dieser Teil des Kunstbesitzes gewesen ist. Wie dankbar würden wir es begrüßen, wenn einmal eine aktenmäßige Geschichte dieses Kunstbesitzes geschrieben würde, die auch im Interesse der Gemälde selbst uns manche wertvolle Auskunft geben würde. Spiegelt sich doch in einer solchen Geschichte viel mehr wieder als die äußere Tatsache des Besitzwechsels und der politischen Ereignisse in dem Kulturbild vergangener Zeiten.





Die Antike. Ausübung der Kunst.

War das Antike doch neu, da jene Glücklichen lebten!
Goethe, Röm. Elegien.

In dem April-Bericht der Italienischen Reise gibt Goethe kurz vor seiner Abreise von Rom in dem Gefühl des Schmerzes, beim Scheiden von der ewigen Stadt sich auch von ihrem sehnlichst erstrebten Kunstbesitz trennen zu müssen, einen Überblick über das, was ihm in der deutschen Heimat vor seiner Italienfahrt an plastischen Kunstwerken vor die Augen gekommen war: „In meiner frühesten Jugend, schreibt er, ward ich nichts Plastisches in meiner Vaterstadt gewahr; in Leipzig machte zuerst der gleichsam tanzend auftretende, die Zymbeln schlagende Faun auf mich einen tiefen Eindruck, so daß ich mir den Abguß noch jetzt in seiner Individualität und Umgebung denken kann. Nach einer langen Pause ward ich auf einmal in das volle Meer gestürzt, als ich mich von der Mannheimer Sammlung in dem von oben wohl beleuchteten Saale plötzlich umgeben sah. Nachher fanden sich Gipsgießer in Frankfurt ein; sie hatten sich mit manchen Originalabgüssen über die Alpen begeben, welche sie sodann abformten und die Originale für einen leidlichen Preis abließen. So erhielt ich einen ziemlich guten Laokoonskopf, Niobes Töchter, ein Köpfchen, später für eine Sappho angesprochen, und noch sonst einiges. Diese edlen Gestalten waren eine Art von heimlichem Gegengift, wenn das Schwache, Falsche, Manierierte über mich zu gewinnen drohte. Eigentlich aber empfand ich immer innerliche Schmerzen eines unbefriedigten, sich aufs Unbekannte beziehenden, oft gedämpften und immer wieder auflebenden Verlangens. Groß war der Schmerz daher, als ich, aus Rom scheidend, von dem Besitz des endlich Erlangten, sehnlichst Gehofften mich lostrennen sollte".

Diese Zusammenfassung, bei der es bemerkenswert ist, daß der Begriff der Plastik mit dem der Antike zusammenfällt, gibt eine Vorstellung davon, mit welchen Schwierigkeiten damals im Norden kunstgeschichtliche Studien verbunden waren. Goethe hat allerdings auch in seinen Bemühungen wenig Glück gehabt, da die Städte, in denen sein Leben dahingeflossen war, plastischen Kunstbesitz, wie er nach seinem Herzen war, ganz entbehrten. Von Leipzig aus hatte er Dresden besucht — hier, wo Winckelmann sich in seine Begeisterung für die antike Kunst hineingelebt hatte, waren die klassischen Kunstwerke noch seit dem siebenjährigen Kriege in den Pavillons des großen Gartens „wie die Heringe" verpackt gewesen, kaum für das Auge genießbar. Er lehnte indessen ab sie zu sehen, da ihn die Schätze der Gemäldegallerie vollauf in Anspruch genommen hatten. In Leipzig war (außer dem genannten Faun und der Statue des Laokoon-Vater) keine einzige Antike, außer einer kleinen Sammlung von Gemmen, die er kaum gekannt haben wird, zu finden. Erst in den achtziger Jahren wurde es hier besser, als der Besitzer der Rostischen Kunsthandlung, dessen Spezialität es war, Abgüsse antiker und moderner Statuen, Büsten und Reliefs in verschiedenen, von ihm selbst erfundenen Massen in den Handel zu bringen, vom Kurfürsten das Privileg erhielt, die Schätze der Dresdner Antikensammlung abzuformen und, einer glaubwürdigen Mitteilung zufolge, durch eine besondere Vergünstigung von der päpstlichen Regierung gute Formen für Abgüsse römischer Antiken erhalten hatte. In Straßburg stand es nicht besser als in Leipzig. Nur der Antikensaal in Mannheim, den der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz 1767 im Schlosse für die Zeichenakademie hatte einrichten lassen, indem er die Gipsabgüsse der Düsseldorfer Sammlung nach Mannheim überführte, hatte dem von Straßburg kommenden Studenten einen Begriff von dem plastischen Können der Alten gegeben. Er war seinerzeit eine große Sehenswürdigkeit, und Schiller, der ihn 1785 sah, schreibt etwas überschwänglich (in dem „Brief eines reisenden Dänen") nach seiner Besichtigung: „Der heutige Tag war mein seligster, so lang' ich Deutschland durchreise — ich habe vielleicht das Höchste der Pracht und des Reichtums gesehen". Goethe empfand inmitten dieser auf ihn mit Macht einstürmenden neuen Welt der Griechen und Römer, was die lebendige Anschauung zu bedeuten hatte, und bei dem Betrachten eines Säulenkapitäls vom Pantheon in Rom fing bei ihm, dem Bewunderer Erwins von Steinbach und der Gothik, der Glaube an die nordische Baukunst, zu dem er sich eben mit Begeisterung bekannt hatte, an zu schwanken.

Als sich aber die Türen des berühmten Antikensaales hinter ihm geschlossen hatten, da wünschte er unter dem Andrange der neuen Ideen, die sein Hirn erfüllt hatten, sich selbst wiederzufinden, und er gesteht es sich später ein, daß es „eines großen Umweges" bedurfte, um ihn wieder in die Kreise zurückzuführen, in denen das klassische Altertum seine eigenste Welt wurde, denn sein Genius „lag" zunächst auf Gebieten, „worüber Homer und Shakespeare und alles vergessen wurden".

Bei der Beurteilung von Goethes Stellung zur Antike vor der italienischen Reise dürfen wir aber nicht nur die genannten Denkmäler ins Auge fassen, die gelegentlich für seinen Anschauungskreis bedeutungsvoll wurden. Wir leben im Zeitalter Winckelmanns, dessen Schriften durch die Verkündigung des neuen Evangeliums die Machtstellung der antiken Kunst begründeten, von ihr den Begriff und das Wesen der Schönheit ableiteten und in der Rückkehr zu ihr das Heil für Gegenwart und Zukunft erblickten. Die Zeit war von diesen Theorien erfüllt und Goethe war einer der größten Söhne dieser Zeit. Ansichten wie die von dem als Theoretiker hochgeschätzten Dresdner Christian Ludwig von Hagedorn: „Ohne seinen Geschmack an den Antiken gebildet zu haben, ohne von wahren Begriffen des Schönen gleichsam durchdrungen zu sein, Muster in der Natur aufsuchen wollen: das hieße eines gebahnten Weges mutwillig verfehlen, um erst einen ungebahnten zwischen Dornen und Hecken aufzuspüren" stehen keineswegs vereinzelt da, sondern sie sind Gemeingut der zeitgenössischen Welt geworden. Als die erschütternde Kunde von Winckelmanns jähem Tode nach Deutschland kam, weilte Goethe noch als Student in Leipzig: er war Zeuge, wie sie seinen Lehrer Oeser ergriff, der wie kein anderer sich rühmen durfte, auf Winckelmanns Entwicklungsgang bestimmend eingewirkt zu haben. Es ist bekannt, wie Oeser auch Goethe den Weg zur Antike und, was gleichbedeutend damit war, zur kanonischen Schönheit gewiesen hat — eine merkwürdige Schicksalsfügung, daß gerade ein Künstler, der nie in Italien gewesen war, der freilich am größten als Theoretiker sich zeigte, berufen gewesen ist diese führende Rolle in der Geschichte des deutschen Geisteslebens zu spielen. Von ihm stammen jene berühmten Worte, von der das Wesen der antiken Kunst bezeichnenden Einfalt und stillen Größe, die für Winckelmanns Lehre zum Schlagwort geworden sind, er war es, der den jungen Studenten Goethe auf die antiken Statuen als „den Grund und Gipfel aller Kunstkenntniß" hinwies, obgleich er in Leipzig nicht in der Lage war, für seine Lehren eigentliche Beweise zu erbringen, er war es endlich

auch, der mit Begeisterung Winckelmann feierte und somit in Goethe schon in die Periode seiner jugendlichen Entwicklung den mächtigen Trieb legte, der sich zwanzig Jahre später machtvoll entfaltet hat. Aber will man Goethe, seine Stellung zur Antike, zur Kunst überhaupt und somit seine Sehnsucht nach Italien recht verstehen, so muß man sich vor Augen halten, daß er sich innerhalb dieser zwanzig Jahre im Grunde genommen nur mit Theorien sättigen konnte, daß die Lehre von der Kunst für ihn aus Begriffen, ihre Geschichte aus Tatsachen und Namen bestand, und unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, verstehen wir, wenn er — es klingt besonders bedeutsam, da es an seinem Geburtstage war, den er auf römischem Boden feierte — in der Erkenntnis, daß die Kunst das Leben bedeutet, schreibt: „In der Kunst muß ich es soweit bringen, daß alles anschauende Kenntnis werde, nichts Tradition und Namen bleibe". Anschauung und die durch diese vermittelte lebendige Kenntnis der Antike war das Erste, was er in Italien, in Rom suchte.

Wie dieses Streben zur Tat wurde, wie seine Erkenntnis sich mehrte und dieses Eindringen in das Wesen der antiken Kunst zeitweilig selbst auf Kosten der ihn umgebenden reichen Welt der Renaissance sich vollzog, läßt sich an der Hand der „Italienischen Reise" von Fall zu Fall beinahe mühelos verfolgen. Es soll nachstehend nicht unsere Aufgabe sein, die einzelnen Phasen dieses Studiums, etwa an der Hand der Antiken, die für ihn besonders bedeutsame Beispiele antiker Kunstübung geworden sind, zu verfolgen. Vieles, was in dieses Kapitel einschlägt, ist bereits in anderen Abschnitten berührt worden, was sich bei der ganzen Bedeutung der Antike für seinen Aufenthalt in Rom nicht vermeiden ließ. Nachstehend mögen vielmehr einige Bemerkungen über das Methodische folgen, was sich für Goethes subjektive Art zu Sehen und zu Lernen als wichtig erwiesen hat.

Im engsten Zusammenhang mit seinen antiquarisch-kunstgeschichtlichen Bemühungen, die an die Altertümer auf Straßen und Plätzen und an die Schätze der Sammlungen, also an die monumentale Überlieferung anknüpfen, stehen bei Goethe die praktischen Übungen im Zeichnen, Skizzieren und Modellieren. In Rom ist die Ausübung der Kunst für ihn zunächst, was sie seit Jahren ihm schon gewesen, ein Lebensbedürfnis, ein hoher, auf die Veredelung des menschlichen Seins gerichteter Zweck, den in seiner erzieherischen Bedeutung wenige Nichtkünstler so scharf erfaßt und mit so starkem Nachdruck betont haben. Sein ganzes Leben, die Ideale,

die er sich gestaltet, die Umgebung, die er sich geschaffen, die Lebensgewohnheiten, in denen seine persönlichen Bedürfnisse zum Ausdruck gelangen, sind mit stark ausgeprägten künstlerischen Neigungen erfüllt, und seine Werke, in ihrer weitesten Bedeutung gefaßt, sind das getreue Spiegelbild dieses Strebens. Die Kunst gewinnt für ihn aber auch eine ihrem Selbstzweck sich unterordnende, eine objektive Bedeutung. Sie richtet sich auf die Erkenntnis und tiefgründige Erfassung der Natur in ihren verschiedenen Erscheinungsformen, auf das Begreifen des Sichtbaren, auf das Erkennen des Gewordenen. Diese instruktive Betonung der Kunst teilt er vollkommen mit Lionardo, der sich oft genug in diesem Sinne über die Überlegenheit der Malerei über die Skulptur ausgesprochen hat und sich gelegentlich auch einmal äußert: „Willst du die Malerei mißachten, welche die einzige Nachahmerin aller offenbaren Werke der Natur ist, so mißachtest du sicherlich eine feine Erfindung, die mit philosophischer und subtiler Überlegung alle die Eigenschaften der Formen betrachtet, Lüfte und Orte, Bäume, Tiere, Gräser und Blumen, die von Licht und Schatten umgeben sind. Und wahrhaftig, dieses ist eine Wissenschaft und rechtmäßige Tochter der Natur, weil die Malerei von selbiger Natur geboren ist." Hiernach wird die Malerei oder die Zeichenkunst Mittel zum Zweck, sie wird ein der Wissenschaft dienendes Hilfsmittel, dessen Brauchbarkeit Goethe bei seinen naturwissenschaftlichen Studien weise erkannt hat, das er nun in Rom auch in den Dienst seiner auf die Erkenntnis der Antike 'gerichteten Bemühungen stellt. Damit verläßt er den Standpunkt des lediglich genießenden Liebhabers und betritt den Weg des schaffenden Künstlers und die große Devise lautet: Einkehr bei der Natur. Er will die ihn umgebende Welt in all den verschiedenen Formen, die vom Auge wahrnehmbar sind, verstehen, um dann in der künstlerischen Wiedergabe dieser Formen die Probe auf das Exempel zu machen, eine Experimentalmethode, die vor Einseitigkeit bewahren und die Erkenntnis des Wesentlichen ermöglichen soll.

Goethe ist von Jugend auf ein eifriger Zeichner gewesen. Er hat mit Stift, Feder und Pinsel gearbeitet, er hat die Radiernadel geführt, seltener mit Aquarellfarben gearbeitet, sondern, wenn er zum Pinsel griff, meist nur getuscht und laviert. Viele von diesen Zeichnungen sind durch Vervielfältigungen allgemein bekannt geworden, hunderte werden noch in den Mappen des Goethe-National-Museums in Weimar aufbewahrt[54]). Gegen

vierhundert dieser skizzenhaften Blätter, zu denen auch das Motiv von der Nera bei Terni und die Zypressen der Villa d'Este in Tivoli gehören, hat Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien, im Herbst 1788 „daß sie nur einigermaßen genießbar werden“ (vgl. den Brief an Knebel vom 25. Okt. 1788) in einen starken Folioband eingeklebt, den er, weil sein Herz an diesen Reiseerinnerungen hing, auf seinem Schreibtisch stehen hatte. In späteren Jahren, 1815, hatte er einmal den Gedanken die „Italienische Reise“ in einer illustrierten Ausgabe bekannt zu machen, für die aus „seinen eigenen Skizzen sowohl als denen der Freunde und Kunstgenossen, was bedeutend ist und erläutern könnte, in Kupfer gestochen werden“ sollte. Zu diesem Zwecke hat er seine eigenen, in dem genannten Bande enthaltenen Skizzen, bei denen freilich der Kupferstecher (Jakob Wilhelm Christian Roux aus Jena, später in Heidelberg) keine leichte Arbeit gehabt hätte, soweit sie für diese Ausgabe seiner Meinung nach in Frage kommen könnten, durch ein Kreuz mit Bleistift gekennzeichnet. Es sind hauptsächlich landschaftliche Studien, soweit sie Italien betreffen, aus Rom und der Umgebung, aus Sizilien, einzelne aus Oberitalien,' bei sehr vielen ist das landschaftliche Motiv, das er nur auf den ersten Blättern des Bandes kurz vermerkt hat, überhaupt nicht nachzuweisen oder bei den aus Rom stammenden Blättern ist der Standpunkt des Zeichners schwer zu bestimmen, denn Goethe liebte es (wie er 1821 in dem ersten Hefte der „Weimarischen Pinakothek“ ausgeführt hat) seine Gegenstände „deren vorteilhafteste Ansichten man hundertfältig dargestellt, von einer besonderen ungewöhnlichen Seite zu nehmen“, von einem Standpunkt aus, von dem uns eine solche Ansicht „nicht leicht zu Gesicht kommt“. Eine gewisse Vorsicht ist bei der Beurteilung der ausgeführten Blätter notwendig, da sie in manchen Fällen von anderer Hand auf Grund der vorhandenen Skizzen ausgeführt und namentlich im Vordergrunde mit einigen kräftigen Akzenten versehen und mit Linien und mit breiten farbigen Rändern nach dem damaligen Geschmack der Zeit versehen wurden. Einen solchen Fall erzählt er später selbst einmal von dem Landschaftsmaler Kaaz, der „meisterhaft seine dilettantischen Skizzen sogleich in ein wohl erscheinendes Bild zu verwandeln wußte“. Bei all den Blättern aber, an die keine fremde Hand gerührt hat, muß man — betrachtet man sie im Rahmen ihrer Zeit — sich billigerweise nicht nur über das Gestaltungsvermögen, sondern über eine gewisse Sicherheit und Routine der Zeichnung, besonders wenn die Feder zu Hilfe genommen wurde, wundern und anerkennen, daß hier Proben eines künstlerischen Dilettantismus ungewöhnlicher Art vorliegen.

Diesem Urteil kommt freilich die flaue, um nicht zu sagen, etwas charakterlose Haltung der damaligen Zeichenkunst zugute; ihr fehlte vielfach soweit es sich um landschaftliche Zeichnungen handelt, der persönliche Stil, der individuelle Charakter, der uns an der Handschrift den Künstler erraten läßt. Wer viele Blätter verschiedener Künstler jener Zeit durch die Hände hat gehen lassen, wird in Verlegenheit kommen Individualitäten zu erkennen, denn in den meisten herrscht bei einem konventionellen Duktus in der Biegung und Knickung der Linie, der namentlich auffallend ist in der Bildung des Baumschlages und der Gewandfalten, eine solche Monotonie der Naturauffassung und Übereinstimmung in der Formensprache und technischen Ausführung, daß man sie kaum dem oder jenem Meister zuzuweisen wagen darf. Solche Alltagserscheinungen, die nichts Persönliches an sich haben, sind z. B. auch die Zeichnungen zum „Römischen Karneval". Goethe bildet hier keine Ausnahme, sondern er vertritt die Regel.

Die Frage, die sich Goethe in Rom vielfach wegen seines Berufes als Künstler vorgelegt hat, ist von ihm verneint worden in der Überzeugung, daß ihm die notwendige Grundlage, die natürliche Begabung fehle. Wir besitzen aber auch bestimmte Äußerungen von ihm, die das Gegenteil behaupten und sein Talent in ein günstiges Licht stellen. Während des zweiten römischen Aufenthaltes, nachdem der erste Rausch der Begeisterung sich etwas gelegt hatte, werden die zeichnerischen Studien nicht nur mit sichtbarem Eifer, sondern in systematischer Abfolge betrieben und aus vielfachen brieflichen Zeugnissen ersehen wir, daß er sich mit großen Hoffnungen trägt und mehr und mehr mit seinen Erfolgen zufrieden ist. „Da ich doch einmal ein Künstler bin, so schreibt er am 6. Juli 1787 an Karl August, so wird es viel zu meiner Glückseligkeit und zu einem künftigen fröhlichen Leben zu Hause beitragen, wenn ich mit meinem kleinen Talente nicht immer zu kriechen und zu krabbeln brauche, sondern mit freiem Gemüte, auch nur als Liebhaber, arbeiten kann". Einige Wochen später spricht er, wiederum dem Herzog gegenüber, seine Wünsche etwas bestimmter aus: „Ich wünsche und hoffe es nur wenigstens so weit zu bringen, wie ein Musikliebhaber, der, wenn er sich vor sein Notenblatt setzt, doch Töne hervorbringt, die ihm und andern Vergnügen machen" (11. August 1787). Auch auf andere, selbst auf Tischbein, der damals bereits in Neapel weilte, machte das Gerücht von seinen Fortschritten Eindruck: „Goethe bleibt auch noch hier, schreibt er an Freund Merck (Neapel, 10. Okt. 1787); der ist ein halber Mahler geworden; ich höre,

daß er in Rom fleißig zeichnet, Köpfe und Landschaften". Wie seine Studien immer gründlicher werden, je mehr das laufende Jahr zur Neige geht und damit das Ende seines römischen Aufenthaltes immer näher rückt, sagt uns eine Stelle in einem Briefe an Knebel (21. Dez. 1787): „Ich halte mich immer ernsthafter an die Kunst, mit der ich zeitlebens nur gespielt habe, und fühle erst, was Gelegenheit und Unterricht einem angebornen Talente, einer dringenden Neigung aufhelfen. Es versteht sich, daß ich bei meinen Jahren in der Ausführung zurückbleiben muß; in ächter, bestimmter Kenntnis will ich wenigstens so weit vorwärts als möglich". Und als er zum Schluß seiner römischen Tage einen Überblick über die jüngst vergangene Zeit tut und die wesentlichsten Ergebnisse von dem, was ihm Rom und Italien gewesen und geworden war, in Worte, wiederum in einem Brief an den Herzog (17. März 1788), zusammenfaßt, da versteht er sich zu dem offenen, aber eigentlich kaum überraschenden Bekenntnis: „Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? — Als Künstler!" Liegt in diesem bestimmten Geständnis nur eine Äußerung vor, die er unter dem Eindruck einer augenblicklichen Befriedigung und inmitten einer Welt getan hat, die ihn auf Schritt und Tritt mit künstlerischen Ideen erfüllte? Hatte er wirklich die künstlerische Seite seines Wesens und seines Könnens in dem Maße ausgebildet, daß er sich seinem Herzoge gegenüber zu einem so bestimmten Urteil über sich selbst verstehen konnte? Wir besitzen Zeugnisse, wie wir oben bereits bemerkten, die gerade das Gegenteil von den mitgeteilten Briefstellen sagen: mit dem Zeichnen gehe es gar nicht, deshalb habe er sich zum Modellieren entschlossen, heißt es einmal, und zur bildenden Kunst sei er zu alt, weshalb er auf ihr Ausüben verzichten wolle, erklärt er ein andermal entschieden als das Ergebnis seiner Italienfahrt. War es vielleicht doch damals seine Überzeugung, was er gerade seinem Herzog gegenüber offen bekannt hat? In späten Jahren, als die italienische Reise ihm immer ferner rückte und die ruhige, klare Objektivität des Alters in beschaulichen Stunden über die Vergangenheit richtete, hat er von jenen Selbstbekenntnissen alles zurückgenommen, was er einst in Rom von seiner künstlerischen Begabung für sich erhofft hatte. Im Gespräche äußerte er sich einstmals zu Eckermann (20. April 1825) als er auf die nach seiner Meinung falschen Tendenzen der damaligen Kunst zu sprechen kam: „So war meine praktische Tendenz zur bildenden Kunst eigentlich eine falsche,

denn ich hatte keine Naturanlage dazu, und konnte sich also dergleichen nicht aus mir entwickeln. Eine gewisse Zärtlichkeit gegen die landschaftlichen Umgebungen war mir eigen, und daher meine ersten Anfänge eigentlich hoffnungsvoll. Die Reise nach Italien zerstörte dieses praktische Behagen; eine weite Aussicht trat an die Stelle, aber die liebevolle Fähigkeit ging verloren, und da sich ein künstlerisches Talent weder technisch noch ästhetisch entwickeln konnte, so zerfloß mein Bestreben zu nichts". Und ähnlich spricht er sich vier Jahre später aus, wenn er meinte, daß er in Italien in seinem vierzigsten Jahre klug genug gewesen sei, um sich selber insoweit zu kennen, daß er kein Talent zur bildenden Kunst habe und daß diese seine Tendenz eine falsche sei. „Wenn ich etwas zeichnete, so fehlte es mir an genugsamem Trieb für das Körperliche; ich hatte eine gewisse Furcht, die Gegenstände auf mich eindringend zu machen, vielmehr war das Schwächere, das Mäßige nach meinem Sinn. Machte ich eine Landschaft und kam ich aus den schwachen Fernen durch die Mittelgründe heran, so fürchtete ich immer, dem Vordergrund die gehörige Kraft zu geben, und so tat denn mein Bild nie die rechte Wirkung. Auch machte ich keine Fortschritte ohne mich zu üben, und ich mußte immer wieder von vorn anfangen, wenn ich eine Zeitlang ausgesetzt hatte. Ganz ohne Talent war ich jedoch nicht, besonders zu Landschaften". (Gespräch mit Eckermann 10. April 1829). Für uns, die sachlichen Beurteiler seiner künstlerischen Fähigkeiten, kann es kein Zweifel sein, daß er entschieden ein Talent im Zeichnen besaß und als Dilettant es zu sehr achtungswerten Erfolgen gebracht hat — das alles freilich in einer Zeit, die an sich künstlerisch ziemlich arm gewesen ist.

Die vorstehenden Betrachtungen, die sich hier ungezwungen haben einfügen lassen, erweisen sich notwendig als Ausgangspunkt für Goethes antiquarisch-archäologische Studien auf römischem Boden. Die Zeichenkunst bot ihm die Möglichkeit, in das künstlerische und ebenso auch in das sachliche Verständnis der antiken Skulpturen, ja überhaupt das Wirken der bildenden Künste, wie er selbst versichert, einzudringen: er schuf sich eine Grundlage auf sinnlich wahrnehmbarer Tätigkeit, die sich seinem Auge einprägte. Auch hier müssen wir wieder Goethes eigenen Worte hören, weil er in ihnen seinen ganzen Plan klar niedergelegt hat. Schon zu Ende des Jahres 1787 teilt er dem Herzog mit, daß er die Winterabende gewöhnlich unter Gesprächen über die Kunst hinbringe „und zwar nicht über das Allgemeine, sondern

über besondere Gegenstände der Nachbildung. Jetzt bin ich am menschlichen Kopfe und würde mich sehr glücklich halten, wenn ich immer tiefer in diesen Betrachtungen gehen, immer weiter in der Ausführung kommen könnte". Der junge Adrian Gilles Camper, der Sohn des berühmten niederländischen Arztes und Anatomen Petrus Camper, weilte damals in Rom und hatte Gelegenheit, Goethe und seinen Freunden die Lehre seines Vaters vorzutragen. Wenige Wochen darauf hören wir Ausführliches über Goethes Absichten; er schreibt am 25. Januar 1788 an den Herzog: „Gegen Ende Oktober kam ich wieder in die Stadt [von der Villeggiatur in Castel Gandolfo] und da ging eine neue Epoche an. Die Menschengestalt zog nunmehr meine Blicke auf sich und wie ich vorher, gleichsam wie von dem Glanz der Sonne meine Augen von ihr weggewendet, so konnte ich nun mit Entzücken sie betrachten und auf ihr verweilen. Ich begab mich in die Schule, lernte den Kopf mit seinen Teilen zeichnen und nun fing ich erst an die Antiken zu verstehen. Damit brachte ich November und Dezember hin und schrieb indessen Erwin und Elmire, auch die Hälfte von Claudinen. Mit dem ersten Januar stieg ich vom Angesicht aufs Schlüsselbein, verbreitete mich auf die Brust und so weiter, alles von innen heraus; den Knochenbau, die Muskeln wohl studiert und überlegt, dann die antiken Formen betrachtet, mit der Natur verglichen und charakteristische sich wohl eingeprägt. Meine sorgfältigen ehemaligen Studien der Osteologie und des Körpers überhaupt sind mir sehr zustatten gekommen und ich habe gestern die Hand, als den letzten Teil, der mir übrig blieb, absolviert. Die nächste Woche werden nun die vorzüglichsten Statuen und Gemälde Roms mit frisch gewaschenen Augen besehen". Er fügt dem hinzu, daß ihm Heinrich Meyer und Bury bei diesen Studien hilfreich zur Seite gestanden hätten.

Mit dieser vorzugsweise auf die Erkenntnis der antiken Kunst gerichteten zeichnerischen Tätigkeit verbindet er also eine anatomisch-experimentelle Betrachtungsweise, die mit seinen naturwissenschaftlichen Studien im engsten Zusammenhang steht. Er selbst deutet diesen Weg einmal an, als er davon spricht, daß seine neue Wohnung (die er nach Tischbeins Fortgang von Rom bezogen hatte) ihm Anlaß gegeben habe, eine Anzahl von Gipsabgüssen in gutem Lichte aufzustellen. Wenn man sich, wie es in Rom der Fall sei, immerfort in Gegenwart plastischer Kunstwerke der Alten befinde, so fühle man

sich, wie in Gegenwart der Natur, vor einem Unendlichen, Unerforschlichen. Und er führt weiter aus: Das sei überhaupt die entschiedenste Wirkung aller Kunstwerke, daß sie uns in den Zustand der Zeit und der Individuen versetzen, die sie hervorbrachten. „Umgeben von antiken Statuen, empfindet man sich in einem bewegten Naturleben, man wird die Mannigfaltigkeit der Menschengestaltung gewahr und durchaus auf den Menschen in seinem reinsten Zustande zurückgeführt, wodurch denn der Beschauer selbst lebendig und rein menschlich wird. Kann man dergleichen Umgebung in Rom tagtäglich genießen, so wird man zugleich habsüchtig darnach; man verlangt solche Gebilde neben sich aufzustellen, und gute Gipsabgüsse, als die eigentlichsten Facsimiles, geben hierzu die beste Gelegenheit." Die Juno Ludovisi, einige andere Junobüsten, der Jupiter von Otricoli, die Medusa Rondanini, einige Reliefs und Fragmente bildeten diese kleine Gallerie, von der er sich gerührt fühlt, wenn er „Morgens die Augen aufschlägt". Er meint, beim Betrachten dieser Antiken sei es unmöglich „in Barbarei zurückzufallen". Wir wissen, was künstlerisch genommen der Begriff der Barbarei, für die er in Oberitalien sprechende Zeugnisse gefunden hatte, für ihn zu bedeuten hatte, und es bedarf nicht des Hinweises, daß Rom ihn in seinem Glaubensbekenntnis unerschütterlich fest machen mußte.

Goethes Pläne gehen aber weit über die Erkenntniß vom Bau und von den Eigenschaften des menschlichen Körpers hinaus und gipfeln schließlich in Untersuchungen und Studien, über die sich etwas Bestimmtes nur schwer ermitteln läßt, weil er sie mit dem Schleier des Geheimnisvollen umgibt, und auch die wenigen andern, die um die Sache wußten, sich nur in unbestimmten Andeutungen bewegen. Soviel ist indessen sicher, daß inmitten seiner Bemühungen anatomische Studien, im Hinblick auf einen bestimmten Kanon und von diesem abweichende Charaktere, stehen. „Meine Kunststudien gehen sehr vorwärts, mein Prinzip paßt überall und schließt mir alles auf. Alles, was Künstler nur einzeln mühsam zusammensuchen müssen, liegt nun zusammen offen und frei vor mir. Ich sehe jetzt, wie viel ich nicht weiß, und der Weg ist offen, alles zu wissen und zu begreifen." (1. Sept. 1787.) Etwas bestimmter spricht er sich wenige Tage später aus: „Mein Prinzip, die Kunstwerke zu erklären und das auf einmal aufzuschließen, woran Künstler und Kenner sich schon seit der Wiederherstellung der Kunst zersuchen und zerstudieren, find ich bei jeder Anwendung richtiger. Eigentlich ist's auch ein Columbisches

Ei. Ohne zu sagen, daß ich einen solchen Kapitalschlüssel besitze, spreche ich nun die Teile zweckmäßig mit den Künstlern durch und sehe, wie weit sie gekommen sind, was sie haben und wo es widerspricht. Die Türe hab ich offen und stehe auf der Schwelle und werde leider mich von da aus nur im Tempel umsehen können und wieder scheiden." Und endlich wieder einige Tage später heißt es: „Nun hab ich ein Köpfchen nach Gips gezeichnet, um zu sehen, ob mein Prinzipium Stich hält. Ich finde es paßt vollkommen, und erleichtert erstaunend das Machen. Man wollte nicht glauben, daß ichs gemacht habe, und doch ist es noch nichts. Ich sehe nun wohl, wie weit sichs mit Applikation bringen ließe." Worin besteht dieses Prinzip, das ihm als eine so nützliche Errungenschaft erscheint, über dessen Wesen er sich aber kaum andeutungsweise ausspricht und das ihn doch monatelang als Problem von höchster Bedeutung beschäftigt? Da es Künstler wie Kenner gleichmäßig angeht, demnach eine praktische wie theoretische Seite besitzt, was letztere anlangt also auch für historische und stilkritische Fragen in Betracht kommen kann, so wird es vermutlich auf die Konstruktion und die Bestimmung eines Schönheitsideals nach gewissen Grundregeln ankommen, also auf einen Kanon, den er mit Hilfe seiner zeichnerischen und anatomischen, also auf einer praktischen Tätigkeit beruhenden Studien gewonnen hat. Die ganze Idee hat ihn lange beschäftigt, auch noch, als er nach Weimar zurückgekehrt war. Er wandte sich hier erneut der Antike zu und wollte auch hier mit der Anwendung seines Prinzips zu einem zufriedenstellenden Ergebnis gelangt sein. So äußert sich wenigstens Caroline Herder in einem Briefe an ihren Gatten (12. Sept. 1788), in dem es heißt, Goethe sei durch Schillers Gedicht im Merkur über die „Götter Griechenlands" auf die Eigenschaften gekommen, die die Alten in ihren Göttern und Helden in der Kunst dargestellt haben, wie es ihm geglückt sei, den Faden des Wie? hierin gefunden zu haben, was er dann als man von den „Charakteren" in den Bildsäulen gesprochen, dahin weiter ausgeführt habe: es sei schwer einen echten und wahren Götter- und Heldenkopf unter den alten zu finden. Der antike Künstler habe oft — eine Annahme, die, wie wir gleich hinzufügen wollen, in dieser Allgemeinheit auf einem Irrtum beruht — wenn er diesen oder jenen ehren wollte, sein Porträt zum Gott oder Helden oder jenes Frauenporträt zur Göttin genommen. Dazu gehöre ein Studium die echten Ideale aufzufinden. In diesem Streben zu individualisieren und das Wahre der zur künstlerischen Form gewordenen antiken Göttergestalten, also den Typus festzustellen,

kann man Äußerungen stilkritischer Betrachtungen ebenso wie Anfänge kunstmythologischer Studien erblicken. Die echten Ideale auffinden, heißt, aus der Masse der vorhandenen Monumente das, was dem festgelegten Typus widerspricht, ausscheiden und andererseits sich auf Grund einer gesicherten Methode zu den Werken hinleiten lassen, die in ihrer äußeren Erscheinung den Vorstellungen vom Wesen einer bestimmten Gottheit, wie wir es aus beglaubigten Monumenten erschließen können und wie es in der antiken Überlieferung erscheint, entsprechen — ein hermeneutisches Untersuchungsverfahren, das wir indessen nur in einem beschränkten Sinne bei Goethe voraussetzen dürfen. Es ist auch nicht ganz klar, wie er seine Methode in die Praxis hat umsetzen wollen, denn auch hier ist er sehr zurückhaltend, und andere, die um sein Rezept wußten, scheuen sich, aus Rücksicht auf sein sorgsam gehütetes Geheimnis Farbe zu bekennen. Caroline Herder, die in dieser Frage Bescheid wußte, deutet wenigstens die Art und Weise an, wie sich Goethe die Verwirklichung seiner Ideale dachte. „Wenn Goethe begünstigt würde durch Glück, Geld und Künstler in Rom, so schreibt sie an ihren Gatten am 7. Sept. 1788 nach Rom, so glaube ich gewiß, daß er jeden menschlichen Charakter vom Scheitel bis zur Fußsohle, wie er glaubt, herausbringen könnte. Dies scheint tief in seiner Seele zu liegen. Sage aber um Gotteswillen keinem etwas davon, weder Angelika noch den Malern! Wir haben ihm ein heiliges Stillschweigen angeloben müssen." Einige Tage zuvor hatte er erklärt, daß, wenn Ludwig XIV. noch lebe, er glaube durch seine Unterstützung die ganze Sache ausführen zu können; er hätte einen Sinn für das Große gehabt und mit zehn- bis zwölftausend Talern des Jahres könne er es in zehn Jahren, natürlich in Rom allein, ausführen.

Diese im größten Stile gedachte experimentelle Methode fußt auf seinen naturwissenschaftlichen Studien. Denn „so viel ist gewiß, die alten Künstler haben eben so große Kenntnis der Natur und einen eben so sichern Begriff von dem, was sich vorstellen läßt, und wie es vorgestellt werden muß, gehabt als Homer," und „diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott." Diesen herrlichen Hymnus auf den vorbildlichen Charakter der antiken Kunst hat Rom gezeitigt. Goethe hat ihn unter dem unmittelbaren Einfluß einer auf das sinnliche und geistige Auge mächtig einwirkenden

Welt, unter dem Andrang naturwissenschaftlicher Ideen, die ihn Tag für Tag beschäftigten, aus sich herausgeboren. Doch sind auch fremde Theorien in das Bereich dieser Studien gezogen worden. Wir nannten bereits den Namen von Camper, dessen Doktrin durch Vermittelung seines Sohnes („ein trefflicher Zeichner und Maler, ein guter Mineraloge und ein sehr geschickter Zergliederer", betrieb auch mit Erfolg höhere Mathematik, Chemie und Physik) ihm in Rom erläutert wurde. Petrus Camper[55]) (1722—1789), Anatom, praktischer Arzt, Hygieniker und Kunstfreund, ein vielseitiger Gelehrter und ebenso tätiger Schriftsteller, hatte u. a. auch versucht die Schönheit des menschlichen Gesichts auf ein bestimmtes Prinzip zurückzuführen, ein Versuch, von dem sich Goethe durch Herder (der in dem Aufsatz „Vom Ideal des Schönen" auf die Campersche Theorie von der Schädelwölbung hinweist) unterrichten ließ. Camper hatte, um die höchste Schönheit der antiken Gesichtsbildung zu zeigen, den Versuch gemacht, auf eine Leinewand drei Köpfe zu zeichnen, wovon der erste einen Winkel von 90, der zweite einen von 95 und der dritte einen von 100 Graden beschrieb, und dieser letztere hatte die meiste Übereinstimmung mit dem Kopf des Apoll vom Belvedere. Was mehr als einen Winkel von 100 Grad beschreibt, ist seiner Auffassung nach ein Ungeheuer. Aber auch mit dem Winkel von 100 Graden würde man, so lehrt Camper weiter, das Schöne nicht hervorbringen können, wenn man die Hirnhöhle auf dieselbe Art zeichnete, wie sie sich in der Natur zeigt und so, wie man für gewöhnlich den Kopf eines Europäers zeichnet. Er weist darauf hin, daß ein Viereck, das mehr hoch als breit sei, unserm Auge angenehmer sei als ein gleichseitiges Viereck, weshalb die Alten anstatt dem Gehirn den Raum zu lassen, den die Natur fordert, den Winkel, der größer als ein Rechter sei, oben an der Hirnhöhle angesetzt und hinten abgenommen haben „wodurch ein Kopf von 100 Graden viel länglicher wird und einen höheren Scheitel erhält, welches die Ursache ist, daß die Augen alsdann mitten im Kopfe zu stehen kommen". Es ist einleuchtend, daß diese Theorie höchstens in ihrem ersten Teile Goethes Zustimmung finden konnte, denn das Campersche Schönheitsideal trug doch zu sehr den Charakter des künstlich Konstruierten an sich und widersprach somit grundsätzlich dem, was Goethe gerade als das Prinzip der Antike in Anspruch nahm: die wahren und natürlichen Gesetze, die Notwendigkeit, bei der alles Willkürliche, Eingebildete fern sei.

Wie Goethe sich im übrigen zu Campers Schönheitstheorie stellte, können wir nur vermuten. In seiner Abhandlung „Über die Schönheit

der Formen" kommt Camper zu Ergebnissen, die mit der bisherigen Auffassung, daß die Schönheit der Form von gewissen Verhältnissen der Teile zueinander abhänge, in Widerspruch stehen. Nach dem Vorgange der Alten, die sich einen solchen Kanon (Norm) zurecht gemacht hätten, haben alle Bildhauer und Maler vom fünfzehnten Jahrhundert an diese Verhältnisse von neuem eingeführt und mit Eifer verteidigt (Lionardo, Dürer, Mengs). Wie kommt es, so fragt er, daß wir die Bildwerke der Alten mit allgemeiner Beistimmung schön nennen? Warum wird ein Polyklet, Lysipp, Phidias, Apelles so einmütig gepriesen, warum ein Michelangelo, ein Raffael, Correggio und Tizian? obwohl die Erfahrung lehrt, daß die Schönheit ihrer Werke nur durch langes Studium recht verstanden und beurteilt werden kann? Er kommt weiter zu der Auffassung, daß die Natur in der Bildung der Körper nichts anderes bezwecke als nur die Nützlichkeit der konstitutiven Teile, keineswegs aber feste Verhältnisse, daß folglich an den Formen des tierischen Körpers keine unveränderliche, ewige, durch Regeln bestimmbare Schönheit haften könne. Mit andern Worten: alles das Schöne, was wir in der Gestalt der Menschen und Tiere zu finden glauben, hängt von einer gegenseitigen Übereinstimmung ab, die sich auf die Autorität einiger weniger gründet, und diese Schönheit der Formen ist eine bloße Einbildung, die lediglich von der Gewohnheit abhängt. Die Fähigkeit das Schöne zu erkennen und zu beurteilen, Gefühl, Geschmack, auch Takt genannt, hängt allerdings zwar von einer gewissen natürlichen Anlage ab, die manchen Menschen vor anderen eigen ist, größtenteils aber von Kultur, Unterweisung und der täglichen Betrachtung der besten Kunstwerke, und ist fast eins mit dem Ergebnis unsrer erlangten Kenntnisse und Erziehung. Das wahre Schöne der Form treffen, heißt von der Natur und Wirkung des Lichtes, auf welche Weise wir die Gegenstände sehen, was für Veränderungen in dieser Hinsicht entfernte Gegenstände erleiden und wie sie über oder unter unserem Gesichtspunkt ihre wahre Gestalt zu verlieren scheinen — von dieser Natur und Wirkung des Lichtes einen solchen Gebrauch zu machen verstehen, daß die nachgeahmten Gegenstände in den Augen des Beschauers dieselben Bilder erwecken, als die Gegenstände selbst in der Nähe tun. Dies ist zugleich alles, was man von der Bildhauer-, Bau- und Malkunst zu fordern berechtigt ist. Camper bestreitet also ausdrücklich, daß es keine durch Regeln bestimmbare Schönheit der Form, keine Schönheit gibt, die aus einer beständig bleibenden Proportion der Teile abgeleitet werden kann.

Mit dieser auf naturwissenschaftliche Beobachtungen sich gründenden Theorie Campers treffen Goethes Ansichten zusammen. Aus der Zeit seiner „Spinoza-Studien" ist von Suphan ein kleiner philosophischer Traktat, dessen Abfassung von den einen in die Zeit von 1784—85, also vor die italienische Reise gesetzt, von andern, wie es uns scheint mit größerem Recht, als eine Frucht des römischen Aufenthaltes betrachtet wird[56]), bekannt gemacht worden, in dem es im Anschluß an Herdersche Ideen, wenn auch nicht immer mit ihnen übereinstimmend, sehr bemerkenswert heißt: „Das Messen eines Dinges ist eine grobe Handlung, die auf lebendige Körper nicht anders als höchst unvollkommen angewendet werden kann. Ein lebendig existierendes Ding kann durch nichts gemessen werden was außer ihm ist, sondern wenn es je geschehen sollte, müßte es den Maßstab selbst dazu hergeben, dieser aber ist höchst geistig und kann durch die Sinne nicht gefunden werden... So hat man den Menschen mechanisch messen wollen, die Maler haben den Kopf als den vornehmsten Teil zu der Einheit des Maßes genommen, es läßt sich aber doch dasselbe nicht ohne sehr kleine und unaussprechliche Brüche auf die übrigen Glieder anwenden". Es ist darauf hingewiesen worden, daß Goethe solche Sätze erst in dieser Form hinschreiben konnte, als ihm das Gesetz der Metamorphose der Pflanze, für das er im botanischen Garten zu Padua an der nachmals nach ihm benannten Fächerpalme eine schöne Bestätigung gefunden hatte, klar geworden und seine Anwendbarkeit auf alles Lebendige von ihm geahnt worden war. In einem Briefe an Frau von Stein (8. Juni 1787) weist er auf seine geheimnisvolle Entdeckung hin: auf die Urpflanze, „das wunderlichste Geschöpf von der Welt", um das ihn die Natur selbst beneiden soll. „Mit diesem Modell und dem Schlüßel dazu, kann man alßdann noch Pflanzen ins unendliche erfinden, die konsequent seyn müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten... Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige lebendige anwenden lassen." In diesen letzten Worten liegt der tiefe Sinn seiner künstlerischen Entdeckung verborgen: es ist das innere Bildungsprinzip, die in dem Lebewesen liegende innere Kraft einer normalen äußeren Entwicklung, ein Hinweis auf die Idee der Entwicklung. Bei dem vorstehend etwas umständlich begründeten Hinweis auf seine praktische Methode verstehen wir nun auch vielleicht seine geheimnisvollen Äußerungen über seine Prinzipien und seine Experimentalmethode, wir können uns nun auch in den Geist seiner Worte versetzen, wenn er über

das Ergebnis seiner Arbeit schreibt: „Die menschliche Gestalt tritt in alle ihre Rechte und das übrige fällt nun wie Lumpen vom Leibe. Ich habe ein Prinzip gefunden, das mich wie ein Ariadnischer Faden durch die Labyrinthe der Menschen Bildung durchführen wird". Die praktische Bestätigung aber für dieses Prinzip ergibt sich ihm in einem künstlerischen Versuch: „Ich habe einen Herkuleskopf angefangen, worüber sie sich alle verwundern, weil sie dachten, ich hab ihn durch einen Zufall so getroffen, ich hab ihn aber nach meinem Grundsatz gemacht und wenn ich Zeit und Fleiß habe diesen Grundsatz zu entwickeln und mich mechanisch zu üben, kann ich andere ebenso machen." Fast aber scheint es, als ob er zu guterletzt in diesen „Grundsätzen" etwas schwankend und ihm die Schwierigkeit seines Beginnens klar geworden sei. Denn als er an einem der letzten Tage seines römischen Aufenthaltes mit Meyer zusammen die Gipsabgußsammlung der französischen Akademie besuchte und hier die berühmtesten Statuen des Altertums so, daß sie miteinander verglichen werden konnten, zusammengestellt sah, als er hier — gleichsam einer der letzten großen Eindrücke Roms — fühlte, „das Würdigste, womit man sich beschäftigen sollte, sei die menschliche Gestalt", da muß er sich unter diesen Eindrücken gestehen: „Selbst vorbereitet, steht man wie vernichtet. Hatte ich doch Proportion, Anatomie, Regelmäßigkeit der Bewegung mir einigermaßen zu verdeutlichen gesucht; hier aber fiel mir nur zu deutlich auf, daß die Form zuletzt alles einschließe, der Glieder Zweckmäßigkeit, Verhältnis, Charakter und Schönheit."

Das Ergebnis all dieser Bemühungen Goethes ist, daß auch auf dem Gebiete wissenschaftlich-empirischer Studien die Antike für ihn der Ausgangspunkt für den Flug hoher Ideen, eine Quelle eindringender Forschung geworden ist. In Rom aber hat er diese neuen Wege gefunden. Hier in der ewigen Stadt, so heißt es in einem Briefe an Knebel (18. Aug. 1787), sah er manches, was er in der Heimat nur vermutete und mit dem Mikroskop suchte, „mit bloßen Augen als eine zweifellose Gewißheit", weil in Rom alles „aufgeschlossener und entwickelter" ist als in der Heimat. Italien, Rom und die Antike haben seiner großen nationalen Kulturtat, das deutsche Wesen mit romanischem Geist neu zu erfüllen, die eigentliche Kraft geliehen — die Antike freilich nicht nur in der beschränkten Bedeutung als bildende Kunst der Alten verstanden, sondern in der weiten Ausdehnung einer weltbewegenden Macht, einer

für den Menschen seit Jahrhunderten schöpferischen und gestaltenden Kraft für seine geistige Wiedergeburt. Aber die Kunst war doch das treibende Mittel, man möchte sagen die konkrete Größe innerhalb dieser Sphäre. Und wenn Goethe auch etwas mehr als Homeride bedeuten wollte, so war allerdings in ihm zu Tat und Wahrheit geworden, was Herder für den Kulturmenschen herbeisehnte: die griechische Kunst solle uns besitzen und zwar an Seele und Körper. Und doch war dieses Griechentum von ihm wie einst von Winckelmann mehr geahnt als mit leiblichen Augen gesehen worden.

> Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
> Und an dem Ufer steh ich lange Tage
> Das Land der Griechen mit der Seele suchend

— wie Iphigenie hatte er sehnsuchtsvoll nach dem klassischen Lande der Schönheit geblickt!

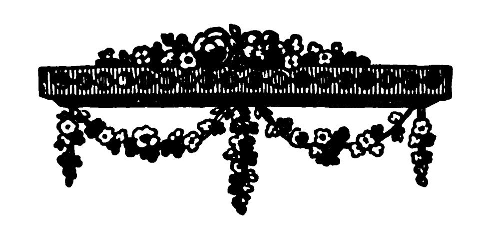
In Sizilien hat er den Homer erst recht kennen gelernt, seine Beschreibungen, seine Gleichnisse, die Stätten, an denen sein Epos spielt, begriffen, die Odyssee ist ihm auf diese Weise ein „lebendiges Wort" geworden. In Pästum befand er sich bei der Betrachtung der mächtigen Tempelruinen zunächst „in einer völlig fremden Welt", da das moderne Auge schlankere Formen zu sehen gewohnt sei, während „diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen". Aber da vergegenwärtigt er sich den „strengen Stil der Plastik" und nun erst befreundete er sich mit den kompakten Resten griechischer Kunstübung. Er sah die Antiken in Neapel, besuchte Pompeji und hatte somit Gelegenheit einen Einblick in die Kunst der vom Vesuv verschütteten Sädte Campaniens zu tun, von der wir wissen, daß sie sich aufs engste mit der Kunstübung der hellenistischen Zeit berührt. Er sieht die Tempel von Segesta und Girgenti und empfängt in Sizilien manchen großen Eindruck von antiker Kunst und antikem Leben und es überkommt ihn angesichts dieser herrlichen Natur und dieser Kunstwelt das Gefühl, daß die Kenntnisse von der Antike, wie sie nach Lage der Dinge das damals lebende Geschlecht besaß, verglichen mit dem Umfang und der Macht des antiken Griechentums nur ein Stückwerk sei. „Wie traurig hat man nicht unsre Jugend auf das gestaltlose Palästina und auf das gestaltverwirrende Rom beschränkt! Sizilien und Neugriechenland läßt mich nun wieder ein frisches Leben hoffen" und „Sizilien ist der Schlüssel zu allem". Aber wie bei

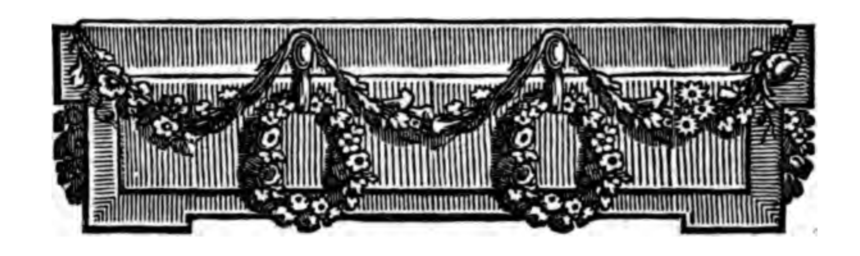
Winckelmann, der nichts in seinem Leben so sehnlich wünschte als Athen zu sehen oder Elis bereisen zu können, ist es auch Goethe nicht beschieden gewesen, die Antike in ihrer ursprünglichsten Frische in ihrer Hoheit und Schönheit im Lande ihres Ursprungs und in den Originalen zu sehen, und jene hohen Meisterwerke, die die Größe der griechischen Kunst der ersten und zweiten Blütezeit bezeichnen, erscheinen ihm in ihrer Hoheit im Grunde genommen nur wie eine Ahnung von einem in der Ferne liegenden schönen Lande. In Rom sah er bei Ritter Worthley in dessen im Orient gebildeten Mappen Zeichnungen von den Reliefs des Parthenonfrieses: „man kann sich nichts Schöneres denken als die wenigen einfachen Figuren". Dreißig Jahre später, wo die Sehnsucht nach Italien infolge der politischen Ereignisse und der modernen künstlerischen Strömung, die nicht seinen Beifall fand, ihn verlassen hatte, hätte er gern „die Elginischen Marmore und Konsorten" (die Parthenonskulpturen, die 1816 von Lord Elgin durch Kauf in den Besitz des britischen Museums übergingen und andere attische Antiken der ersten Blütezeit) gesehen: „denn hier ist doch allein Gesetz und Evangelium beisammen; alles übrige könnte man allenfalls missen", und den deutschen Bildhauern gibt er zu Nutz und Frommen den wohlgemeinten Rat, nach England zu reisen und die in London befindlichen Überreste vom Parthenon und vom Fries von Phigalia zu studieren. Noch heutigen Tages begrüßen den Fremdling, der Goethes Wohnhaus in Weimar besucht, im Treppenhause zwei große Kartons der Parthenonskulpturen neben den Figuren des betenden Knaben, des Faun und der Gruppe von San Ildefonso. Gegen diese vorauszusehende und an sich sachlich durchaus gerechtfertigte Verlegung des Schwerpunktes künstlerischer Studien hatte sich Herder (in der dritten Sammlung seiner Briefe zur Beförderung der Humanität, 1794 u. 1796) viele Jahre zuvor energisch erklärt. „Die griechischen Kunstwerke sind ja unserem unfreundlichen Klima fremde; und es dauerte mich stets, wenn ich Schätze dieser Art nach Britannien hinübergeschifft sah. Lasset, ihr Weltüberwinder, den Raub Griechenlands und Ägyptens ihrer alten Beherrscherin, dem milden und ewigen Rom, wo jedermann, dem das Glück den Weg dahin nicht versagte, um ein Nichts zu ihnen Zutritt findet. Sendet eure Künstler dahin, oder gewähret euch selbst ihren mildernden Anblick; nur machet sie nicht zu Boten unter den Völkern oder zu Hermessäulen auf euren glorreichen Wegen." Nennenswerte Überreste aus der hohen Zeit der griechischen Kunst besitzt Rom auch

heutigen Tages noch nicht. Der Zug der modernen Archäologen geht deshalb mehr nach dem Osten, jetzt und seit Jahren schon unter dem Einfluß der epochemachenden Ausgrabungen, die eine Kulturtat der europäischen Völker des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnen, nach dem griechischen Mutterlande, nach der Inselwelt und nach Kleinasien. Und doch würde die gesamte Antike, die wir heutigen Tages dank dieser erfolgreichen Ausgrabungen des neunzehnten Jahrhunderts kennen, ohne die Schätze Roms nur ein beklagenswertes Bruchstück sein, bei dem wir schmerzlich vermissen würden, was seit vier Jahrhunderten aufs engste mit der Geschichte der Menschheit und der Bildung ihres geistigen Besitztums verwoben ist. Trotz seiner Äußerung über die Elginschen Erwerbungen dürfte wohl auch Goethe so gedacht haben.

Die Antike im vorstehenden Sinne, als die Kunst der klassischen Völker betrachtet, bildet aber nur ein Bruchstück des gesamten inneren Geisteslebens der klassischen Kultur, die auf alle Völker und nicht zum wenigsten auf das deutsche segenspendend ausgestrahlt hat. Wir Deutschen müssen uns gestehen, daß wir uns selbst, daß wir vor allem das ganze achtzehnte Jahrhundert mit seiner geistigen Bewegung nicht verstehen würden, wenn wir die Alten in ihrer Kultur nicht begreifen könnten. Und diese Kultur umfaßt nicht nur die Werke der Kunst, von denen wir nur Bruchstücke besitzen, nicht nur die Erzeugnisse der Litteratur, von denen der Zufall auch nur verhältnismäßig weniges überliefert hat, sondern die gesamten Ideale, die die Griechen geschaffen haben: auch die Ideale der Vernunft, die Ideale einer normalen Entwicklung im Leben des Einzelnen, die innere Freiheit, die keinerlei Zwang kennt, am wenigsten geistige Bevormundung. Daß das Nachleben dieser Antike auf Goethe unter den Strahlen der südlichen Sonne ihren Einfluß geltend gemacht, bildend, läuternd, sittlich erhebend gewirkt hat, ihn von den „physischen und moralischen Übeln" heilte, die ihn in Deutschland quälten und unbrauchbar machten, in ihm eine Wiedergeburt des Menschen erzeugte, die er vom Süden erhofft hatte, ist die große, ja größte Errungenschaft von Italien und Rom. Wie er aber diese Antike als eine sittlich bildende, in seinem Sinne als normale Macht verstanden hat, das hat er, gleichsam ein stilles Selbstbekenntnis für die eigne innere Entwicklung, in dem Hymnus auf das Altertum ausgesprochen, der sich in der kleinen, 1805 vollendeten Schrift über Winckelmann niedergelegt findet. Wir heben nachstehend folgende, die Bedeutung der antiken Kultur

kennzeichnende Stelle heraus: „Nach einerlei Weise lebte der Dichter in seiner Einbildungskraft, der Geschichtschreiber in der politischen, der Forscher in der natürlichen Welt. Alle hielten sich am Nächsten, Wahren, Wirklichen fest, und selbst ihre Phantasiebilder haben Knochen und Mark. Der Mensch und das Menschliche wurden am wertesten geachtet und alle seine innern, seine äußern Verhältnisse zur Welt mit so großem Sinne dargestellt als angeschaut. Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen. Aber nicht allein das Glück zu genießen, sondern auch das Unglück zu ertragen, waren jene Naturen höchlich geschickt; denn wie die gesunde Faser dem Übel widerstrebt und bei jedem krankhaften Anfall sich eilig wiederherstellt, so vermag der Jenen eigne gesunde Sinn sich gegen innern und äußern Unfall geschwind und leicht wiederherzustellen." Der Typus einer solchen antiken Natur im modernen Menschen war ihm Winckelmann, und die Stätte, „wo er seine Wünsche erfüllt, sein Glück begründet, seine Hoffnungen überbefriedigt" sieht, ist Rom. Wilhelm von Humboldt hat den Gedanken in begeisterten Worten weiter ausgesponnen, und Goethe hat diesen Panegyrikus in seinem „Winckelmann" mitgeteilt. In ihm spiegeln sich seine eigne gesunde Natur, das harmonische Behagen wieder, das Rom gezeitigt, das Entzücken über die Neugestaltung des innern Menschen. Das ist die Macht der Antike in ihrer höchsten und vollkommensten Bedeutung.





Die Kunst der Renaissance.

Sahst eine Welt hier entstehn, sahst dann
eine Welt hier in Trümmern,
Aus den Trümmern aufs neu' fast eine größere Welt!
Goethe, Röm. Elegien.

Das Goethe-Haus in Weimar, der geräumige, aber schlichte, altväterische Bau, in dem der Dichter vierzig Jahre seines inhaltsreichen Lebens verbracht hat, führt, seitdem es als Vermächtnis von Goethes letztem Enkel in den Besitz des Weimarischen Staates übergegangen ist, mit gutem und schönem Recht die Bezeichnung eines Museums. Von außen ahnt man freilich die Kostbarkeiten nicht, die es in seinen Mauern birgt. Wer aber von dem stattlichen Treppenhause aus die nach der Straße zu gelegenen Räume des ersten Stockwerkes mit einigem Blick für das, was sich als künstlerisch bedeutsam aus der Masse pietätvoller Erinnerungen an den großen Toten heraushebt, durchwandert, der staunt über die Fülle von Kunstschätzen der mannigfachsten Art, die an den Wänden, auf Tischen und in Pulten Platz gefunden haben, oder wem es gar vergönnt gewesen, in die zahllosen Mappen, die mit Kunstblättern aller Art, namentlich mit Stichen und Zeichnungen aus alter und neuer Zeit gefüllt sind, einen Einblick zu tun, der ist voll von Bewunderung über das, was an künstlerischen Zeugnissen aus den verschiedenen Jahrhunderten mit Fleiß und Ausdauer, mit feinem Sinn und Verständnis vereint worden ist. Was wir hier sehen hat zu einem guten Teile Goethes Leben mit bedeutsamem Inhalt versehen und das Glück und die Zufriedenheit seines Daseins bis in die letzten Tage seines Lebens ausgemacht. Niemand hat diese Tatsache besser gewürdigt, als Goethe selbst, wenn in einer letztwilligen Verfügung, die sich in den Akten des

Kanzlers von Müller erhalten hat, über seine Schätze bemerkt: „Meine Manuskripte, meine Briefschaften, meine Sammlungen jeder Art sind der genauesten Fürsorge wert. Nicht leicht wird jemals so vieles und so vielfaches an Besitztum interessanter Art bei einem einzigen Individuum zusammenkommen. Der Zufall, die gute Gesinnung meiner Mitlebenden, mein langes Leben haben mich ungewöhnlich begünstigt. Seit 60 Jahren habe ich jährlich wenigstens 100 Dukaten auf Ankauf von Merkwürdigkeiten gewendet, noch weit mehr habe ich geschenkt bekommen. Es wäre schade, wenn dies alles auseinander gestreut würde. Ich habe nicht nach Laune oder Willkür, sondern jedesmal mit Plan und Absicht zu meiner eigenen folgerechten Bildung gesammelt und an jedem Stücke meines Besitzes etwas gelernt. In diesem Sinne möchte ich diese meine Sammlungen gern konserviert sehen". Der Fürsorge von Karl Ruland ist es zu danken, wenn auch wir das Glück haben, uns an Goethes Besitztum so, wie dieser es selbst einst tat, in stillen Mußestunden zu begeistern. Und es darf von dem Standpunkt dessen aus, der in jedem Werke der bildenden Künste, in jedem Erzeugnis des Kunstgewerbes, in der schlichten, vergilbten Zeichnung sowohl, die verborgen in den Mappen kaum beachtet wird, wie in dem unscheinbaren Figürchen, das in der Ecke eines Glasschrankes steht, ein lebendiges, sprechendes Dokument nicht nur für die Zeit seiner Entstehung erblickt, sondern auch für die Beurteilung dessen, der es erworben und besessen hat, — es darf im Rahmen dieser Ausführungen offen das Geständnis abgelegt werden, daß nur die Kenntnis dieser Schätze einen Einblick in den Gesamtbereich von Goethes allumfassendem Wissen, in das richtige Verständnis eines guten Teiles seiner litterarischen Tätigkeit gewährt[57]). Die Schätze des Goethe-Hauses bilden den lebendigen Kommentar zu dem Leben des Dichters, zu keinem Kapitel vielleicht mit so sichtbaren Ergebnissen, wie für die Geschichte seiner italienischen Reise: Antike und Renaissance-Kunst gehen hier Hand in Hand, uns daran zu erinnern, daß die Stützen von Goethes künstlerischem Glaubensbekenntnis und, gehen wir weiter, die Grundlagen für die Bildung und Reife seiner Lebensanschauung in den Epochen jener längst entschwundenen Zeit ihre stärksten Wurzeln haben. Schon wenn wir vom Flur aus das Haus betreten: das Treppenhaus, dessen Weitläufigkeit wir bewundern und dessen ganze Anlage uns in keinem Verhältnis zu den Dimensionen des übrigen Baues zu stehen scheint, ist offenbar aus einer Reminiscenz an italienische Verhältnisse bei dem Umbau entstanden, den Goethe und zwar nach

eigenen Skizzen und Maßangaben vornehmen ließ. Den künstlerischen Willkommengruß entbieten uns hier die Statue des betenden Knaben und des Faun, sodann die Gruppe von San Ildefonso, oben, worauf bereits in dem vorigen Abschnitt hingewiesen werden konnte, an den Wänden große Kartons nach den Parthenonskulpturen. Dann betreten wir das Jupiterzimmer mit den Büsten des Jupiter von Otricoli und des Antinous von Mondragone, mit Burys Fragment einer Kopie nach Tizians himmlischer und irdischer Liebe, mit den kolorierten Stichen nach Raffaels Farnesina-Fresken; im Junozimmer grüßt uns der Abguß der Juno-Ludovisi, an der Wand hängt Meyers Kopie der Aldobrandinischen Hochzeit. Und wenn wir die übrigen Zimmer betreten, welche stattliche Zahl von Werken antiker und italienischer Kunst in Originalen und Gipsabgüssen: die, nur zum Teil, weil viel zu umfangreich, ausgestellte, kostbare Sammlung von italienischen Schaumünzen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts mit den Bildnissen der Städtedynasten und der Päpste, die Sammlung wertvoller Renaissanceplaketten, antiker geschnittener Steine, der Schwefel- und Gipsabgüsse antiker Gemmen, die Sammlung antiker und Renaissancebronzen, der herrlichen italienischen Majoliken in reicher Auswahl jeder Gefäßform, der Abgüsse antiker Büsten und Torsen — ja wer vermöchte in Kürze eine vollständige Aufzählung all der Kostbarkeiten geben, die den ehrwürdigen, an sich so bescheidenen Räumen eine so eigenartige Bedeutung geben? Und dabei haben wir die zahlreichen Mappen noch nicht durchblättert, die Stiche, Lithographien und Holzschnitte, die Handzeichnungen alter Meister enthalten, oder gar die Convolute, in denen die Hunderte von Blättern von Goethes eigenen Zeichnungen mit allerhand persönlichen Erinnerungen an die südliche Landschaft, mit Tischbeins Reminiszenzen sorgsam aufbewahrt werden. Und wie im Hause am Frauenplan, so werden wir auch in dem schlichten Gartenhause im Schloßparke in den wenigen Gegenständen, die jetzt noch die Räume füllen oder die Wände zieren, in mehreren wichtigen Zeugnissen an die italienische Reise erinnert. Gleich im Erdgeschoß finden wir den prachtvollen, großen Prospekt von Rom vom Jahre 1765 und gegenüber an der Wand eine Ansicht von Rom aus der Vogelschau zur Erläuterung der antiken Bauten und Ruinen von Pirro Ligorio in einem Stich von Francesco Tramezini vom Jahre 1773 — beide hatte Goethe aus Rom mitgebracht, ebenso das mit der büßenden Magdalena des Batoni als Aufsatz geschmückte Schreibzeug aus Porzellan, das wir im ersten Stock auf seinem Schreibtisch bemerken. Bilden nicht auch

sie alle einen redenden Kommentar zur Kenntnis der italienischen Reise, des römischen Aufenthaltes, für die geistige Entwicklung des Dichters in jenen wichtigen Jahren seines Lebens, für seine Neigungen und Liebhabereien, für das Maß seiner historischen Interessen? Bei der Durchsicht dieser Schätze darf freilich nicht vergessen werden, was Goethe schon in seinem Vermächtnis ausgesprochen hat, daß sie dem Sammeleifer eines langen Menschenlebens zu danken und nicht etwa das Ergebnis jener Jahre sind, die Goethe im Süden geweilt hat. Doch gehen wir keinesfalls in der Annahme fehl, daß der römische Aufenthalt, die enge Berührung mit alter und neuerer Kunst in Italien, in ihm die Hauptveranlassung zu seiner späteren Sammelleidenschaft hervorgerufen hat. Dieser Umstand legt uns eine andere Frage nahe: wie waren die Kenntnisse, die Goethe damals von der italienischen Kunst besaß, als er im Lande selbst ihre Meisterwerke in den Originalen zu sehen Gelegenheit hatte, beschaffen, in welchem Grade waren sie geschichtlich begründet und inwieweit stimmen sie mit der geschichtlichen Auffassung seiner Zeitgenossen überein?

Die ersten tieferen Eindrücke von Kunst und Kunstwerken hat Goethe in Leipzig empfangen. Hier hat ihm Oeser Unterricht im Zeichnen erteilt und gleichzeitig das Evangelium vom Schönen verkündet, so wie es ihm nach seiner eignen Anschauung und auf Grund der Schriften Winckelmanns erschienen war. In Leipzig hat er auch die ersten größeren Kunstsammlungen kennen gelernt, die berühmten Kabinette von Winckler und Richter, in ihrer Art große Sehenswürdigkeiten der damaligen Zeit. Die italienische Abteilung dieser Sammlungen war aber offenbar nicht ihre starke Seite; ihren Hauptbestand bildeten dem damaligen Geschmack entsprechend Meister aus der späteren Zeit, namentlich der bolognesischen Schule, auch Venezianer, soweit diese Gemälde die Namen ihrer Meister mit Recht trugen. Auch bezeugt Goethe in Dichtung und Wahrheit ausdrücklich, daß diese Sammler und Kunstfreunde „mehr gegen die niederländische Schule sich richteten", wobei sie sich freilich einen sehnsuchtsvollen Blick „nach Südosten" offen hielten. In der Dresdner Gallerie, die er damals zum ersten Male kennen lernte, „nahm er den Wert der italienischen Meister mehr auf Treu und Glauben an, als daß er sich eine Einsicht in denselben hätte anmaßen können". In Straßburg sah er, als Marie Antoinette auf ihrem Wege nach Paris die Stadt passierte, zum ersten Male ein Exemplar von Raffaels Teppichen

„und dieser Anblick war für mich von ganz entschiedener Wirkung, indem ich das Rechte und Vollkommene, obgleich nur nachgebildet, in Masse kennen lernte". Seine Kenntnisse von der italienischen Kunst blieben indessen bis auf die Zeit der italienischen Reise nur von solchen Zufällen bestimmt. Und wo hätte er in Weimar Gelegenheit haben sollen an der Hand von Originalgemälden geschichtlich anerkannter Meister seinen Blick schärfen, sein Urteil erweitern zu können? Im besten Falle waren es immer nur Kupferstiche, als kunstgeschichtliche Quellen Nachbildungen von zweifelhaftem Wert, mit deren Hilfe unsre Vorfahren in das Studium der Kunstgeschichte einzudringen suchten, zu denen bei Gelegenheit auch Handzeichnungen hinzukamen, die von Liebhabern mit besonderem Fleiße gesammelt und für Studienzwecke, so auch von Goethe, ausgenutzt wurden. Aber was sie boten, war, falls sie wirklich echt waren, doch auch nur ein mangelhafter Ersatz für die großen Dokumente, die die italienische Kunst in ihrer wahren Größe und Originalität offenbaren, abgesehen davon, daß ihre Erwerbung immer vom Zufall und vom guten Willen einiger Freunde abhing. Da begreift man erst die Sehnsucht nach dem Süden und das Bedürfnis, an Ort und Stelle die Kunst aufzusuchen, in den Kirchen und Palästen, für die sie bestimmt war, und den Wunsch sie dort in ihrer ganzen Ursprünglichkeit, klassischen Schönheit und in der Unmittelbarkeit, die von den Originalen allein ausstrahlt, zu genießen.

Was Goethes geschichtliche Wertschätzung der italienischen Malerei, ja der ganzen italienischen Kunst anlangt, so ist er bis zu einem hohen Grade ein Kind seiner Zeit, mit all der Geschmacksrichtung und den Vorurteilen, die ein Zeitalter auszeichneten, für das eine methodische kunstgeschichtliche Forschung kaum in den Anfängen vorhanden, dem der Begriff der Kunstgeschichte als einer wissenschaftlichen Disziplin unbekannt war. Goethe hat sich aber vermöge seines künstlerischen Empfindens, das durch seine eigenen künstlerischen Studien und im Verkehr mit einsichtsvollen Malern nirgends mehr als in Rom eine Stärkung erfahren hat, schon im Süden, mehr aber noch im Laufe des nächsten Jahrzehnts, als die Ergebnisse der italienischen Reise allmählich greifbarere Form gewannen, in mancher Hinsicht von der Einseitigkeit der geschichtlichen Betrachtungsweise seiner Zeit losgesagt. Wie er bis in seine späten Lebensjahre unaufhörlich zu lernen bemüht ist, so wird auch seine Stellung zur Geschichte der italienischen Kunst universeller und objektiver, und als er später bei der Übersetzung des Benvenuto Cellini Gelegenheit fand sich in

die florentinische Kunstgeschichte einzuarbeiten, da überkommt es ihn wie ein Bedauern, in Italien die Kunst der Renaissance nur mit Einschränkung in sich aufgenommen zu haben. Es ist bei Beurteilung seiner künstlerischen und kunstgeschichtlichen Interessen schon mehrfach darauf hingewiesen worden, daß die italienische Kunst erst von dem Zeitpunkt an für ihn volle Bedeutung erhielt, wo sich der Einfluß der Antike nachweisen läßt. In dieser Hinsicht war er der Schüler von Winckelmann und Mengs, namentlich von dem letzteren, dessen Schriften in ihrer neuen Ausgabe, die er in Rom erhalten hat, ihm „unendlich interessant“ sind und denen er „glückliche Erleuchtung zu danken“ hat. Unbillig würde es sein, worauf wir hinzuweisen bereits Gelegenheit gehabt haben, die Schuld für seinen eingeschränkten geschichtlichen Blick lediglich seinem litterarischen Reiseführer Volkmann beizumessen; auch dieser war nur ein Kind seiner Zeit und erzählte vertrauensselig nach, was andre als Evangelium verkündet hatten.

Winckelmann hat sich nur gelegentlich mit Werken der Renaissancekunst beschäftigt. Seine Kunstgeschichte, die nur das Altertum behandelt, dehnt er allerdings bis in die nachchristliche Zeit (bis in das siebente Jahrhundert) aus, doch entspricht es seiner innersten Überzeugung, daß die Kunst ihre höchste Höhe nur im Altertum erreicht habe. Diese Doktrin strahlt fast bei jeder Gelegenheit auf die neuere Zeit aus. Selbstverständlich ist es der „Begriff der Schönheit“, der ihn zu Parallelen zwischen der Kunst der alten und der der neueren Zeit führt. „Hier ist in Vergleichung alter und neuer Werke der Unterschied so deutlich, daß diese das Gegenteil von jenen zu sein scheinen, und ein jeder wird gewahr, daß die mehresten neueren Künstler, sonderlich Bildhauer, nach entgegengesezeten selbst entworfenen Regeln gearbeitet haben. Diese haben mit solchen Grundsäzen die Kunst zu verbessern in guter Zuversicht geglaubet, und haben sich eingebildet, daß dieselbe, wie verschiedene andere Künste, in der Action nicht zu ihrer völligen Feinheit gelanget sei.“ (Ges. Werke IV, S. 217.) „Von Michelangelo bis zum Bernini ist dieses Verderbnis beständig stufenweis gegangen.“ Der Plastik ist bezeichnenderweise die Malerei überlegen: hier ist „die Vergleichung mit den Bildern der Alten nicht in gleichem Grade nachteilig. Die Ursache ist vermutlich, weil die Malerei seit ihrer Wiederherstellung mehr als die Bildhauerei geübet worden, und folglich weniger in dieser als in jener Kunst sich große Meister zu bilden Gelegenheit gehabt haben“ (Ges. Werke IV S. 222). Bestimmend für Winckelmanns Standpunkt ist immer das

Maß, in dem sich die neueren Maler dem Studium der alten Kunst gewidmet haben, und um dieser Tatsache willen bezeichnet ihm Raffael die Blütezeit der italienischen Malerei. (Ges. Werke I, S. 265) „Da die raphaelische Schule, welche nur wie die Morgenröte hervorkam, aufhörete, verließen die Künstler das Altertum und gingen, wie vorher geschehen war, ihrem eigenen Dünkel nach." Unter diesem Dünkel, von dem sich die Künstler des Quattrocento und die späteren Nachfolger Raffaels leiten ließen, versteht er die Richtung, die ihre Ideale nicht im Altertum gefunden hat, sondern in der persönlichen Auffassung, die jedem Künstler das eigne Zeitalter, der persönliche Stil anweist; deshalb liegt für ihn auch hinsichtlich der Naturbeobachtung der Schluß sehr nahe, daß vor Raffael alle Figuren „gleichsam wie schwindsüchtig" gewesen, während sie durch Bernini wie „wassersüchtig" geworden seien. Schließlich kommt er aber auf die bolognesische Malerschule, auf die Caracci und ihre Nachfolger, zu sprechen und weiß uns für ihre Bedeutung, so wie sie ihm und andern seiner Zeitgenossen erschien, als künstlerische Begründung anzugeben: „Diese waren Eklektici und sucheten die Reinheit der Alten u n d des Raphaels, das Wissen des Michel Angelo, mit dem Reichthume und Überflusse der venetianischen Schule, sonderlich des Paolo (Veronese), und mit der Fröhlichkeit des lombardischen Pinsels im Correggio zu erreichen". Dieses klar ausgesprochene Urteil, dessen Einzelheiten wir uns bei der Beurteilung der bolognesischen Malerschule immer vor Augen halten müssen, ist es denn auch, das Winckelmann (Ges. Werke IV, S. 301) schließlich zu der für seinen Standpunkt bezeichnenden These führt, daß der „Inbegriff aller beschriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten sich in den unsterblichen Werken des Anton Raphael Mengs findet, des größten Künstlers seiner und auch der folgenden Zeit." Diese hier in Kürze entwickelte Theorie erschließt uns das volle Verständnis für Goethes damalige Einseitigkeit und für den Mangel, der sich in seiner historischen Auffassung zu erkennen gibt. Wie es aber mit dieser im einzelnen beschaffen war, das erfahren wir, wenn wir uns zwei Werken zuwenden, von denen das eine Goethe nach eigner Aussage gekannt und studiert hatte, während das andre aller Wahrscheinlichkeit nach durch seine Hände gegangen ist: d'Argensvilles „Leben der berühmtesten Maler", dessen erster Band in deutscher Übersetzung in Leipzig 1767 erschienen war, und Anton Raffael Mengs' hinterlassenem, 1786 zum ersten Male erschienenen Traktat „Von den verschiedenen Schulen der Mahlerei"[60]).

Schon Vasari hatte in der Einleitung zu seinen Künstlerbiographien von der Erscheinung gesprochen, daß sich im Jahre 1250 der Himmel der vielen herrlichen Talente erbarmte, die jeden Tag damals in Toskana erwachten, und sie zur ursprünglichen Schönheit zurückführte. Der erste, der anfing „nach neuer Manier zu zeichnen und zu malen" war Cimabue, doch war es Giotto vorbehalten „die fast erstorbene Kunst wiederzuerwecken und sie so zu erheben, daß sie vorzüglich genannt werden konnte". Argensville nennt wohl Cimabue und Giotto, jenen mit der Bemerkung, daß er die Kunst mit Leimfarben und auf nassen Kalk zu malen erlernt und die „Malerei aus der Finsternis, worin sie so lange verborgen gelegen, gezogen", Giotto aber, daß er Schüler von Cimabue gewesen und wiederum andere unterrichtet habe. Mit diesen Namen und mit denen von Antonello da Messina und Andrea Verrocchio ist für den Verfasser die Geschichte der Malerei bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erschöpft. „Raphael ist das Haupt der römischen Maler, Leonhard da Vinci und Michael Angelo von den Florentinern, ohne daß wir uns mit dem Domenico Ghirlandi und Peter Perugino einlassen, welche, außer daß sie Lehrmeister von Michael Angelo und Raphael gewesen, kein sonderliches Verdienst um die Kunst haben. Bey der Lombardischen macht Correggio und bei den Venetianern Giorgione und Tizian den Anfang, mit Übergehung eines Cimabue, Giotto, Lippi, Bellino, Simon Memmi, Mantegna, Pietro Cosimo und anderer." Der Verfasser bezeichnet also klar seinen Standpunkt; die „Parteilichkeit" eines Vasari und anderer italienischer Kunstschriftsteller erscheint ihm „unverzeihlich" besonders in Hinblick darauf, daß „sie ohne kluge Wahl von allen italienischen Malern geredet". Dagegen verbreitet er sich des Weiteren über die späteren römischen, überhaupt italienischen Maler mit einer Ausführlichkeit, daß mit ihnen die Geschichte der italienischen Malerei gleichbedeutend erscheint. Hauptsächlich gilt das von den „lombardischen" Malern, zu denen er auch die Bolognesen rechnet. „Der Name von Ludovicus Caracci ist schon so gut als eine Lobeserhebung", Annibale ist einer „von den seltenen Genien, deren wenige in einem Jahrhundert gebohren werden". Dieser Art war die kunstgeschichtliche Forschung, die man zur Zeit des jungen Goethe aus Frankreich bezog und den Deutschen in einer Übersetzung zugänglich zu machen für Pflicht hielt. Herausgeber des Werkes war kein andrer als Volkmann. Doch dachten die deutschen Ästhetiker nicht viel anders. Auch Raffael Mengs beginnt seinen Abriß mit Giotto, über den er sich dahin zusammenfaßt, daß er

in weit größerem Geschmack als alle seine Zeitgenossen gemalt habe. „Von seiner Hand siehet man in der Minerva zu Rom eine schöne Kapelle." Die Hauptwerke Giottos in Padua, Assisi und Florenz bleiben unerwähnt. Dann folgt Masaccio: „sein Geschmack nähert sich mehr demjenigen des Raphaels, als irgend einem andern der damaligen Zeit"; bei den Karmelitern in Florenz sieht man eine Arbeit von ihm, seine Werke in Rom bleiben unerwähnt. Dann werden von den früheren Florentinern noch Verrocchio, Lionardo („seine Gemälde sind sehr fein, in den Umrissen etwas sanfter als bey seinen Zeitgenossen, übrigens aber etwas platt"), Andrea del Sarto („wenn er die Antiken mehr studiert hätte, würde er ein zweiter Raphael geworden seyn"), Fra Bartolommeo („in allem kommt er dem Geschmack des Raphael ähnlich, ausgenommen, daß ihm eine gewisse Zierlichkeit fehlt") und Michelangelo genannt. Dieser „lernte die Mahlerei bei Dominikus Ghirlandajo, einem sehr trocknen Mahler. Michelangelo studierte die antiken Statuen, die seinen Geschmack gar sehr verbesserten". Aus der „römischen" Schule werden Perugino genannt („seinen Ruf hat er mehr der Ehre zu verdanken, daß er der Lehrmeister des Raphael war, als seinen eigenen Werken") und Raphael selbst, mit dem er sich etwas eingehender befaßt. Ein Blick auf die übrigen Lokalschulen zeigt uns denselben Mangel an historischem Urteil, dieselbe Nichtbeachtung einer Reihe von großen Meistern, ohne die die Kunstgeschichte überhaupt nicht zu verstehen ist. Maler wie Orcagna, Fra Angelico, Filippo und Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Mantegna, Signorelli, Sodoma, Perruzzi u. a. werden in diesem Zusammenhange nicht mit einem Worte erwähnt, dagegen wird das ganze Heer der Epigonen, unter ihnen auch die Caracci mit ihren Nachfolgern, mit ihren Verdiensten aufgezählt und gewürdigt. Es würde hier zu weit führen diesen Ausführungen zu folgen, nur darf aus denselben Gründen, die mehrfach schon hervorgehobeu wurden, der bolognesischen Malerschule und ihrer Einschätzung durch Mengs kurz noch mit einem Worte gedacht werden. In dem Schreiben „Über den Ursprung, Fortgang und den Verfall der zeichnenden Künste" kommt er, nachdem er von den Kriegen gesprochen, die Italien im 16. und 17. Jahrhundert heimgesucht und den Künsten schwere Gefahren gebracht hatten, auf die Bolognesen mit den Worten zu sprechen: „Das Glück wollte, daß in Bologna einige große Genies, dergleichen die Caracci waren, wiederauferstanden." Ludovico Caracci „machte sich um die Kunst sehr verdient, indem er dem Geschmack eine neue, viel leichtere Straße eröffnete;

denn alle seine Vorgänger, die Leichtigkeit suchten, verfielen in Ausschweifungen und überschritten die Vernunft". Annibale ahmte den Paul Veronese nach; „sobald er aber nach Rom kam und Raffael und die antiken Statuen gesehen hatte, wurde er alsbald ein Mahler von anderm Styl. Er mäßigte sein Feuer, veränderte die Carrikatur seiner Formen, und suchte die Schönheit des Charakters bey den Antiken". Und dann kommt er zu dem wichtigen Schluß: „Diesen Caracci haben wir die Wiederherstellung der Mahlerey zu verdanken" — ein bedeutungsvolles Wort, das uns den Schlüssel auch für die Beurteilung der Stellung in die Hand gibt, die Goethe ihnen gegenüber einnimmt.

Über dem engbegrenzten Horizont eines Argensville und Mengs ist aber nicht zu vergessen, daß in der Kunstgeschichtsschreibung der Franzosen überhaupt schon seit vielen Jahrzehnten die späteren Eklektiker, in erster Linie die bolognesischen Meister, eine Wertschätzung erfahren hatten, die der Beurteilung seitens der deutschen Ästhetiker in nichts nachstand. Der erfolgreichste der französischen Kunstlehrer, Roger de Piles († 1709) hatte die Bedeutung einzelner berühmter Maler dadurch in eine feste, mathematisch zu begreifende und zahlenmäßig abzuwägende Vorstellung gebracht, daß er die Verdienste eines jeden in seine Bestandteile zerlegte und so auf eine »balance des peintres« kam, in der die „Zusammensetzung", Zeichnung, Kolorit und Ausdruck mit Ziffern bewertet wurden [61]). Bei jeder dieser Rubriken nahm er 18 verschiedene Grade der Vollkommenheit an. In dieser schulmeisterlichen Skala erhielten in der Zusammensetzung Rubens und Guercino die höchsten Nummern, in der Zeichnung Raffael, Domenichino und die Caracci, im Kolorit Giorgione, Tizian, Rubens und van Dyck, im Ausdruck endlich Raffael, Domenichino und Rubens. Solchen Zensurgraden und ihrer Geschmacklosigkeit gegenüber bedeutet immerhin die Doktrin, wie sie Mengs bei aller historischen Beschränktheit verkündete, einen Fortschritt. Was aber für unsre Untersuchung sich als wichtig erweist ist die Tatsache: Was Winckelmann und Mengs als Inbegriff der Schönheit erklärten und die Norm, die sich in ihrer geschichtlichen Auffassung von der Entwicklung der Kunst zu erkennen gibt, enthält dieselbe Grundlage, die auch für Goethes prinzipielle Anschauung bezeichnend ist: die unbedingte Geltung der Antike als Lehrmeisterin für die moderne Malerei und, im engen Zusammenhange damit stehend, die Bedeutung, die in diesem Sinne Raffael für die Geschichte der italienischen Kunst besitzt. Jetzt verstehen wir auch, weshalb Rom die entscheidende Stellung in der Geschichte der modernen Kunst ein-

nimmt: hier war nicht nur das Altertum in tausendfältigen Zeugnissen wiedererstanden, hier hatte nicht nur Raffael seinen Hauptwirkungskreis gefunden, sondern hier — im Palazzo Farnese — war auch die Stätte, an der man die Caracci auf der Höhe ihrer Kunst bewundern konnte. Deshalb konnte auch Herder von Rom aus schreiben (an den Herzog 29. Nov. 1788): Hier sei die Wiege der neueren Kunst und hierher werde die Seele gezogen, diese Wiege zu untersuchen und zu fragen „woher dies Knäblein oder Mägdlein nicht zur Vollkommenheit und Schönheit ihrer alten unsterblichen Mutter gelangt ist".

Für Goethe ist Oberitalien, so sehr er auch eilte an das eigentliche Ziel seiner Sehnsucht zu gelangen und so wenig sein Auge für die objektive Würdigung des Quattrocento empfänglich war, in einem gewissen Grade eine Schule geschichtlicher Erkenntnis geworden. In Padua konnte er zum ersten Male umfangreichere Zyklen von Malern der Frührenaissance sehen. Hier haben Giotto und Mantegna einen Hauptteil ihrer Tätigkeit entfaltet und sie und Donatello sind es, die heute noch in erster Linie den Fremden mit andächtiger Bewunderung erfüllen. Volkmann verzeichnet eine Madonna von Giotto im Dom — Goethe hat sie sehen wollen aber nicht gefunden. Nach den übrigen Werken des Meisters hat er augenscheinlich nicht gefragt: er nennt weder die berühmten Fresken in der Cappella dell' Arena, die Volkmann als „einige Vorstellungen des alten und neuen Testaments vom Giotto im Jahre 1306 gemalt" erwähnt, noch die Malereien aus dem Leben der Heiligen Franziskus und Antonius in der Cappella del Capitolo in San Antonio, von denen das Reisebuch sagt: „In der fünften Kapelle rechter Hand trifft man viele „wohlerhaltene" Freskomalereyen vom Giotto an"[62]). Aber auch Mantegnas gedenkt Volkmann. Er nennt die berühmten Fresken aus der Legende der Heiligen Jakobus und Christophorus bei den Eremitani mit den Worten: „Die Kapelle des rechten Kreuzganges hat Frescomalereyen von Andreas Mantegna. Sie sind zwar gothisch und sehr maniert, doch ist auch viel Natürliches und eine gute Perspektive in der Architektur der Hintergründe". Dem gegenüber fällt Goethes bestimmtes, bewunderndes Urteil auf: „In der Kirche der Eremitaner habe ich Gemälde von Mantegna, eines der älteren Mahler, gesehen, vor denen ich erstaunt bin! Was in den Bildern für eine scharfe sichere Gegenwart ist, läßt sich nicht ausdrücken". (An Frau von Stein 27. Sept. 1786.) Aus den weiteren

Ausführungen geht hervor, daß Mantegna für ihn einer der „großen ersten Künstler nach der barbarischen Zeit" ist, und wir wissen, daß er später (1823) im Verlaufe seiner kunstgeschichtlichen Studien anknüpfend an die Andreanischen Schnitte von Cäsars Triumphzug sich eingehend mit Mantegna beschäftigt, einem „der außerordentlichsten Menschen vor mehr als dreihundert Jahren". Fragen wir nach dem innern Grunde des anerkennenden Urteils, das er in Padua vor den Originalen sich bildete, so hat neben der rein künstlerischen Bedeutung des Meisters, die er begreifen lernte, die Lebendigkeit in der Darstellung der Vorgänge und die Wahrheit in der Schilderung der Charaktere, die seine Aufmerksamkeit erregt hat, sicher auf die antikisierende Tendenz in der Art und Weise, wie der lokale Hintergrund und die sonstige Szenerie geschildert wird auf die Bildung seines Urteils noch Einfluß gehabt. In der „Verurteilung des heiligen Jakobus" wird z. B. der Beschauer auf das Forum Romanum geführt, ein römischer Triumphbogen erhebt sich im Hintergrunde, römisch gekleidete Krieger sind die handelnden Personen, kurz eine antike Stimmung ist es, die hier herrscht, eine an sich bemerkenswerte Tatsache, wenn man daran erinnert, daß Mantegnas Zeitgenossen ihre Gestalten mit zeitgenössischem Gewand zu bekleiden pflegten. Also auch hier bewahrheitet sich der Satz von der ausschlaggebenden Bedeutung der Antike für Goethes Urteil über die Renaissancekunst.

Wie Mantegna so hat Goethe wohl auch manchen andern Meister des Quattrocento beachtet. Von Bologna aus schreibt er, daß er die „älteren Meister" mit besonderem Interesse sähe: Francesco Francia (1450—1517), der allerdings mit dem einen Fuße im Cinquecento steht, ist ihm ein „gar respecktabler Künstler" und Raffaels bekannter Lehrer Pietro Perugino „man möchte sagen eine ehrliche deutsche Haut", wobei er an Dürer erinnert wird. Aber in der Hauptsache bilden ihm diese Meister, die nicht wie Mantegna unter dem Einflusse der Antike stehen, doch nur das Postament, auf dem sich die Großen des Cinquecento weithin sichtbar abheben sollen; sie existieren für ihn weniger um ihrer selbstwillen, als weil sie eine passende Folie zur Beurteilung der Größe anderer abgeben. In diesem Sinne äußert er sich, als er des Glückes teilhaftig wurde, in Bologna Raffaels Heilige Cäcilie endlich im Original zu sehen. Da erinnert er sich der „Vorgänger" des Meisters, „die auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt, sie haben die breiten Fundamente emsig, ja ängstlich gelegt". Sie haben, wie er weiter ausführt, die Pyramide stufenweise in die Höhe gebracht — bis

zuletzt Raffael kam und den letzten Stein in den Bau einfügte. Auch von dem Standpunkte aus, den die Kunstgeschichte bis in die neueste Zeit vertrat, wird man gegen diese Auffassung nichts einwenden dürfen, denn er entspricht in der Tat der Vorstellung, die man sich von der Bedeutung des Cinquecento gegen das Quattrocento allgemein gemacht hat.

Es ist bekannt, daß Goethe auf der Reise nach Rom Florenz nur ganz flüchtig berührt hat. Die ganze dortige große, reiche Welt der Renaissance in Architektur, Plastik und Malerei ist ihm fremd geblieben. Später hat er das sehr bedauert, wenn er (in den Tag- und Jahresheften vom Jahre 1803) bei Gelegenheit seiner Cellinistudien schreibt: „Ich bedauerte herzlich, daß ich meine erste Durchreise, meinen zweiten Aufenthalt zu Florenz nicht besser genützt, mir von der Kunst neuerer Zeit nicht ein eindringlicheres Anschauen verschafft hatte". Aber damals war „die Begierde nach Rom zu kommen so groß, wuchs so sehr mit jedem Augenblicke, daß keines Bleibens mehr war, und ich mich nur drey Stunden in Florenz aufhielt". Auch hier war das geschichtliche Urteil der Zeitgenossen sehr beschränkt, wenn man beispielsweise daran denkt, daß selbst ein Winckelmann in der „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst" (Ges. Werke I S. 261) schreiben konnte: „In Florenz ist die schöne Baukunst sehr selten, so daß nur ein einziges kleines Haus schön heißen kann". Es fehlte eben hier das antike Lokalkolorit! Und so sehen wir denn auch als eine ganz folgerichtige Erscheinung, daß in Assisi beinahe ausschließlich das antike Minervenheiligtum seine Aufmerksamkeit fesselt: „ich sah des heil. Franziskus Grabstätte nicht, ich wollte mir wie der Cardinal Bembo die Immagination nicht verderben". Volkmann erwähnt allerdings Cimabue und den großen Giottoschen Gemäldezyklus der Oberkirche mit dürren Worten, fügt aber sehr bezeichnend hinzu: „Insonderheit bewundert man ein großes Gemälde, woran Friedrich Baroccio sieben Jahre gearbeitet hat".

Wer in Rom zur Zeit Goethes kunstgeschichtlichen Studien nachging, begann sie mit den Werken der Hochrenaissance, die den unsterblichen Ruhm der Pontifikate von Julius II. und Leo X. bedeuten. Raffael und Michelangelo waren die beiden großen Namen, die den Inbegriff der Kunstpflege jener goldenen Zeit bilden, die auch uns noch als der Höhepunkt der italienischen Kunst erscheint, wenn auch durch die Forschung der neuesten Zeit der Schwerpunkt nicht unbedeutend zu Gunsten

des Quattrocento verschoben worden ist. Was aus diesem an Malereien in der Stadt vorhanden war und von dem Kunsthistoriker der Gegenwart als geschichtlich bedeutsam betrachtet wird, hält hinsichtlich seines Umfanges keinen Vergleich mit den zahlreichen Gemäldezyklen in Florenz aus, ist aber doch für die Geschichte der Malerei im fünfzehnten Jahrhundert unbedingt von großer Bedeutung. Es sind zwei große Aufträge, deren Werke zu uns reden: der Zyklus von Fresken aus der Legende der Heiligen Stephanus und Laurentius von Fra Angeliko in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan (1455 vollendet), die man vom Konstantinssaal aus jetzt betritt, die von Volkmann aber nicht erwähnt wird und erst später, wie erzählt wird, mit auf Veranlassung des Antiquars Hirt zugänglich wurde. An Größe und Ausdehnung ihm überlegen sind die Fresken, die den oberen Teil der Langwände der sixtinischen Kapelle (über den Arazzi Raffaels) schmücken und in den Jahren von 1481—1483 von den berühmtesten florentinischen und umbrischen Malern ausgeführt wurden, von Pinturicchio, Sandro Botticelli, Cosimo Roselli, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandajo und Pietro Perugino. Volkmann sagt von ihnen: „Die Wände sind mit reichen Tapeten, die nach Zeichnungen von Raphael gemalt (!) sind, behangen. Über denselben sieht man an den beyden langen Seiten zwölf biblische Geschichten von Perugino und andern Meistern damaliger Zeit, die nicht viel Aufmerksamkeit verdienen". Goethe erwähnt sie nicht, die sixtinische Kapelle besuchte auch er nur wegen Michelangelos jüngstem Gericht und wegen der berühmten Deckenmalereien. „Ich konnte nur sehen und anstaunen. Die innere Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck", schreibt er am Cäcilientage, bald nach seiner Ankunft in Rom, und wenige Tage später steigert er sein Urteil dahin: „Ich bin in dem Augenblicke so für Michel Angelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann". Raffael, dessen Loggien er nicht vor, sondern nach Michelangelo betritt, hat — eine leicht begreifliche Erscheinung — diesem gegenüber einen schweren Stand: „Das Auge war von jenen großen Formen und der herrlichen Vollendung aller Teile so ausgeweitet und verwöhnt, daß man die geistreichen Spielereien (womit er die im Verein mit Giovanni von Udine gemalten Grotesken-Dekorationen meint) nicht ansehen mochte, und die biblischen Geschichten, so schön sie sind, hielten auf jene nicht Stich". Fast scheint es, als ob Goethe sich im Stillen hierbei schon eine Frage beantwortet habe, die damals in den

zuletzt Raffael kam und den letzten Stein in den Bau einfügte. Auch von dem Standpunkte aus, den die Kunstgeschichte bis in die neueste Zeit vertrat, wird man gegen diese Auffassung nichts einwenden dürfen, denn er entspricht in der Tat der Vorstellung, die man sich von der Bedeutung des Cinquecento gegen das Quattrocento allgemein gemacht hat.

Es ist bekannt, daß Goethe auf der Reise nach Rom Florenz nur ganz flüchtig berührt hat. Die ganze dortige große, reiche Welt der Renaissance in Architektur, Plastik und Malerei ist ihm fremd geblieben. Später hat er das sehr bedauert, wenn er (in den Tag- und Jahresheften vom Jahre 1803) bei Gelegenheit seiner Cellinistudien schreibt: „Ich bedauerte herzlich, daß ich meine erste Durchreise, meinen zweiten Aufenthalt zu Florenz nicht besser genützt, mir von der Kunst neuerer Zeit nicht ein eindringlicheres Anschauen verschafft hatte". Aber damals war „die Begierde nach Rom zu kommen so groß, wuchs so sehr mit jedem Augenblicke, daß keines Bleibens mehr war, und ich mich nur drey Stunden in Florenz aufhielt". Auch hier war das geschichtliche Urteil der Zeitgenossen sehr beschränkt, wenn man beispielsweise daran denkt, daß selbst ein Winckelmann in der „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst" (Ges. Werke I S. 261) schreiben konnte: „In Florenz ist die schöne Baukunst sehr selten, so daß nur ein einziges kleines Haus schön heißen kann". Es fehlte eben hier das antike Lokalkolorit! Und so sehen wir denn auch als eine ganz folgerichtige Erscheinung, daß in Assisi beinahe ausschließlich das antike Minervenheiligtum seine Aufmerksamkeit fesselt: „ich sah des heil. Franziskus Grabstätte nicht, ich wollte mir wie der Cardinal Bembo die Immagination nicht verderben". Volkmann erwähnt allerdings Cimabue und den großen Giottoschen Gemäldezyklus der Oberkirche mit dürren Worten, fügt aber sehr bezeichnend hinzu: „Insonderheit bewundert man ein großes Gemälde, woran Friedrich Baroccio sieben Jahre gearbeitet hat".

Wer in Rom zur Zeit Goethes kunstgeschichtlichen Studien nachging, begann sie mit den Werken der Hochrenaissance, die den unsterblichen Ruhm der Pontifikate von Julius II. und Leo X. bedeuten. Raffael und Michelangelo waren die beiden großen Namen, die den Inbegriff der Kunstpflege jener goldenen Zeit bilden, die auch uns noch als der Höhepunkt der italienischen Kunst erscheint, wenn auch durch die Forschung der neuesten Zeit der Schwerpunkt nicht unbedeutend zu Gunsten

des Quattrocento verschoben worden ist. Was aus diesem an Malereien in der Stadt vorhanden war und von dem Kunsthistoriker der Gegenwart als geschichtlich bedeutsam betrachtet wird, hält hinsichtlich seines Umfanges keinen Vergleich mit den zahlreichen Gemäldezyklen in Florenz aus, ist aber doch für die Geschichte der Malerei im fünfzehnten Jahrhundert unbedingt von großer Bedeutung. Es sind zwei große Aufträge, deren Werke zu uns reden: der Zyklus von Fresken aus der Legende der Heiligen Stephanus und Laurentius von Fra Angeliko in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan (1455 vollendet), die man vom Konstantinssaal aus jetzt betritt, die von Volkmann aber nicht erwähnt wird und erst später, wie erzählt wird, mit auf Veranlassung des Antiquars Hirt zugänglich wurde. An Größe und Ausdehnung ihm überlegen sind die Fresken, die den oberen Teil der Langwände der sixtinischen Kapelle (über den Arazzi Raffaels) schmücken und in den Jahren von 1481—1483 von den berühmtesten florentinischen und umbrischen Malern ausgeführt wurden, von Pinturicchio, Sandro Botticelli, Cosimo Roselli, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandajo und Pietro Perugino. Volkmann sagt von ihnen: „Die Wände sind mit reichen Tapeten, die nach Zeichnungen von Raphael gemalt (!) sind, behangen. Über denselben sieht man an den beyden langen Seiten zwölf biblische Geschichten von Perugino und andern Meistern damaliger Zeit, die nicht viel Aufmerksamkeit verdienen". Goethe erwähnt sie nicht, die sixtinische Kapelle besuchte auch er nur wegen Michelangelos jüngstem Gericht und wegen der berühmten Deckenmalereien. „Ich konnte nur sehen und anstaunen. Die innere Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck", schreibt er am Cäcilientage, bald nach seiner Ankunft in Rom, und wenige Tage später steigert er sein Urteil dahin: „Ich bin in dem Augenblicke so für Michel Angelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann". Raffael, dessen Loggien er nicht vor, sondern nach Michelangelo betritt, hat — eine leicht begreifliche Erscheinung — diesem gegenüber einen schweren Stand: „Das Auge war von jenen großen Formen und der herrlichen Vollendung aller Teile so ausgeweitet und verwöhnt, daß man die geistreichen Spielereien (womit er die im Verein mit Giovanni von Udine gemalten Grotesken-Dekorationen meint) nicht ansehen mochte, und die biblischen Geschichten, so schön sie sind, hielten auf jene nicht Stich". Fast scheint es, als ob Goethe sich im Stillen hierbei schon eine Frage beantwortet habe, die damals in den

römischen Conversazioni eine Rolle spielte und bis in die neueste Zeit hinein noch aufgeworfen wurde: wer von beiden größer sei, Raffael oder Michelangelo? eine Frage, für die man damals, wie Goethe erzählt, die befriedigende Lösung in dem Hinweis fand, daß der Mensch ein so beschränktes Wesen sei, daß er niemals die Großheiten verschiedener Art ebenmäßig zu würdigen die Fähigkeit besitze. Spricht sich in diesen Worten schon eine gewisse Zurückhaltung aus oder hat man schon damals vor einem Vergleich warnen wollen, der wegen der himmelweit verschiedenen Persönlichkeiten nie zu einem gerecht abwägenden Ergebnis führen kann? Doch kann man sich bei Goethe, wenn man sein Urteil über die im Vatikan befindlichen Werke Raffaels dem über die Malereien (nicht, wie wir sehen werden, über die Skulpturen) Michelangelos gegenüberstellt, nicht ganz des Gefühles erwehren, als ob er zeitweilig mit seiner Zurückhaltung etwas ins Schwanken geraten sei. Es mag sein, daß die Art und Weise, wie er sein Urteil unter dem Einfluß einer starken Begeisterung formuliert hat, durch die Eingebung des Augenblicks bedingt war, aber undenkbar ist es keineswegs, daß bei ihm die lyrisch veranlagte Natur Raffaels von der des gewaltigen Dramatikers Michelangelo überdunkelt wurde. Genau genommen wird er zur aufrichtigen und unmittelbaren Bewunderung Raffaels mehr vor der heiligen Cäcilie in Bologna als vor den großen Fresken im Vatikan gestimmt. Jene ist ein Bild, dem man eine Dauer in die Ewigkeit wünschen möchte, doch fügt er schon da etwas vorsichtig hinzu, daß man den Meister, um ihn recht zu schätzen „und ihn auch wieder nicht als einen Gott zu preisen", nach dem Maßstabe messen müsse, den eine Beurteilung dessen an die Hand gebe, was seine „Vorgänger" geleistet hätten. Anfänge einer objektiven Kritik und einer Betrachtungsweise im Sinne der geschichtlichen Entwicklung sind hier unverkennbar. Bei der festesfreudigen Stimmung der ersten römischen Tage sieht er dann die Loggien und Stanzen Raffaels, diese vom Constantinssaal bis zur Sala della Segnatura mit dem begeisterten Blick des vor kurzem Angekommenen durchwandernd, „und da ists, als wenn man den Homer aus einer zum Theil verloschenen, beschädigten Handschrift herausstudieren sollte. Das Vergnügen des ersten Eindrucks ist unvollkommen, nur wenn man nach und nach alles recht durchgesehen und studiert hat, wird der Genuß ganz". Aus diesen Worten spricht eine momentane Enttäuschung heraus: es mag sein, daß die Fülle der Eindrücke seinen Genuß beeinträchtigt hat und die technische Erhaltung der Freskogemälde für sein ästhetisches Empfinden störend

gewesen ist. Ist aber die Erhaltung von Michelangelos Gemälden, des stark übermalten jüngsten Gerichts besser? Und begegnet man in Italien nicht auf Schritt und Tritt solchen „beschädigten Handschriften", deren Text nicht auf den ersten Blick zu entziffern ist? Sicher ist bei ihm die Freude größer, die Geschichte der Psyche in der Farnesina, deren kolorierte Stiche daheim sein Zimmer schmückten, und Raffaels Teppiche gesehen zu haben; der letzteren „Fürtrefflichkeit auszudrücken, reichen keine Worte hin". Hier hat er wieder den ursprünglichen Standpunkt gewonnen, und bei Besprechung der „Transfiguration", die sich damals noch an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort in San Pietro in Montorio befand, benutzt er die Gelegenheit, Raffael, „den gottbegnadeten Mann", vor dem Vorwurf, das Gemälde entbehre der Einheit der Handlung, nachdrücklich in Schutz zu nehmen. Andere Tafelgemälde des Meisters, so die Grablegung im Palazzo, jetzt in Villa Borghese, erwähnt er nicht; über die Fornarina im Palazzo Barberini, die er zusammen mit Angelika sah, spricht er sich nicht aus. Die Madonna von Foligno der vatikanischen Gallerie befand sich damals noch in Foligno, wo Goethe sie zu sehen indessen keine Gelegenheit fand. Auffallend mag es auch erscheinen, daß er sich über die oberen Räume in der Farnesina, wo sich neben den Illusionsmalereien Peruzzis und seinem Fries mythologischer Szenen Sodomas Freskogemälde, die Hochzeit Alexanders und der Roxane, eine der entzückendsten Schöpfungen der ganzen Renaissancemalerei, und die Familie des Darius vor Alexander befinden, nicht äußert. Die Gemälde galten aber damals für Werke des Giulio Romano (der früher allerdings in ungleich höherem Ansehen stand als jetzt); vielleicht waren sie, wenn man daraus einen Schluß ableiten darf, daß sie Volkmann ganz flüchtig nur erwähnt, überhaupt nicht zugänglich, wie ihre Besichtigung ja auch jetzt mit großen Schwierigkeiten verbunden und nur höchst selten möglich ist. Ramdohr scheint sie gesehen zu haben, denn er bemüht sich, den Giulio als Plagiator Raffaels hinzustellen!

Es ist nicht die Aufgabe dieser Zeilen, alle die Meister einzeln hier aufzuzählen, deren Gemälde Goethe in Rom gesehen hat oder gesehen haben kann, an denen er seine Freude gehabt und die seiner Liebhaberei und seinem Geschmack besonders zugesagt haben. Es kommt vielmehr darauf an, die einzelnen Kunstepochen und die Künstlergruppen hervorzuheben, die vor anderen seine Teilnahme erregten und für seine Kenntnisse der Geschichte der italienischen Malerei wichtig geworden sind.

Von den oberitalienischen Lokalschulen haben ihm die Venezianer, schon bevor er die Lagunenstadt besuchte, nahegestanden. Ihr Ruf war seit Tizians Zeit im Norden überhaupt wohlbegründet und hat bis in die neueste Zeit nichts eingebüßt. Die Malerei in Venedig hat vor der in andern Städten den Vorzug eines ruhigeren Charakters gehabt, den Entartungen nicht in falsche Bahnen gelenkt haben. Andere Gründe, die glänzende Farbengebung, die Art der Naturauffassung, auch die äußere Tatsache, die sich in den regen Handelsbeziehungen zu Süddeutschland wiederspiegelt, haben die Venezianer dem Norden nahegebracht. Trotzdem fehlt es bei den deutschen Kritikern des achtzehnten Jahrhunderts nicht an tadelnden Bemerkungen, die sogar Tizian treffen. Christian Ludwig von Hagedorn warf ihm seine Gleichgiltigkeit gegen die Antike vor, auch Mangel an richtiger Zeichnung, wobei er sich auf die „ruhende Venus" der Dresdner Gallerie beruft. Den Kunstcharakter der drei großen Venezianer Giovanni Bellini, Giorgione und Tizian definiert er aber für seine Zeit (in seinen „Betrachtungen über die Mahlerey", 1762) u. a. nicht übel dahin: bei Bellini „Gefühl des Wahren, übertriebener Fleiß im kleinen, Ausartung in Härte des Umrisses", bei Giorgione „Größeres Genie, durchdringender Blick in die Natur und in das Innere der Kunst, unbildmäßige Freiheit, selbst in der Folge der Natur", bei Tizian: „Einsicht in die Natur, wie sie schildert, nicht wie sie Leidenschaften erreget. Entschluß zur sanfteren Folge der Natur und zur Strenge gegen sich selbst. Erreichung der Natur und der gesuchten Vollkommenheit. Vernachlässigung des Üblichen". Auch Mengs, der den großen Venezianer gleich neben Raffael und Correggio stellt, bedauert, daß er kein großer Zeichner gewesen und „seine große Neigung zum Kolorit ihm nicht Zeit genug erlaubt habe die Antiken gründlich zu studiren". Von dieser einseitigen, schulmeisterlichen Auffassung finden wir bei Goethe nichts. Eine Beschränktheit seines Urteils, zeigt sich nur — eine Beobachtung, die indessen nicht nur von den venezianischen Meistern gilt — in der starken Betonung des Gegenständlichen der Darstellungen, durch die der Genuß an den rein künstlerischen Werten ihm unter Umständen getrübt wurde. Von Tizians schöner Assunta im Dom zu Verona, die allerdings sehr nachgedunkelt war, rühmt er nur, daß die Madonna nicht aufwärts, sondern abwärts auf die blicke, die sie auf Erden zurückläßt, bei der heiligen Agathe des Tiepolo in Padua klagt er: „wenn die Martyrthümer nur nicht immer die fatalen armen Sünderschafften mit sich schleppten", bei einem „Mannaregen" in San Giorgio in Verona meint er: „die

Künstler haben sich die Folter gegeben um solche Armseligkeiten nur einigermaßen bedeutend zu machen." Aber dabei stehen ihm doch die Künstler unbedingt hoch: Bilder von Tizian sind ihm „wundernswürdig", Tintoretto ist ihm ein Künstler, „den er lange lieb hat und immermehr lieb gewinnt"; bei Paul Veronese rügt er als Fehler, daß er zu viel Figuren auf ein Bild bringe, aber auch von seiner hohen Bedeutung ist er vollkommen durchdrungen. Einen Giorgione scheint er nicht gesehen zu haben. Das schönste Gemälde Tizians sieht er seiner Meinung nach in Rom: es ist die aus Venedig stammende, damals im Quirinal, jetzt in der vatikanischen Pinakothek befindliche „Madonna von San Niccolò de' Frari" aus dem Jahre 1523, leider stark verstümmelt, insofern der das Bild nach oben abschließende Aufsatz fehlt. Das Gemälde ist berühmt durch den Zauber des Kolorits und die wunderbar seelenvolle Charakteristik der Figuren. Von dem heiligen Sebastian an der rechten Seite des Bildes hatte einst Bordone zur Charakteristik seiner naturalistischen Wirkung gesagt: „Ich glaube, daß bei diesem nackten Körper Tizian, anstatt der Farben, Fleisch verwendet hat". Für Goethe war das Gemälde eine der ersten künstlerischen Bekanntschaften in Rom, und es mag sich bei der Fülle dessen, was er in der kommenden Zeit sah, vielleicht erklären, daß er Tizians „Himmlische und irdische Liebe" im Palazzo Borghese, von der eine fragmentarische Kopie später sein Heim in Weimar schmückte, überhaupt nichts erwähnt. Als er in der letzten Zeit seines römischen Aufenthaltes nach langer Zeit die Gallerie Borghese wieder besuchte, begnügte er sich mit den Worten, daß „unsägliche Schätze" im Besitze des Fürsten seien.

Ein höheres Interesse als den Venezianern bringt er natürlich der stattlichen Gruppe von Malern entgegen, die schon von Haus aus, lange bevor er den italienischen Boden betrat, den Inbegriff seines Schönheitsideals bedeuteten, die ihn in Rom unmittelbar neben Michelangelo und Raffael begeisterten und denen er bis in die späten Jahre seines langen Lebens seine liebevolle Teilnahme bewahrt hat. Das ist die bolognesische Malerschule, deren berühmteste Namen die drei Brüder Annibale, Agostino und Lodovico Caracci, Domenichino, Guido Reni und Guercino waren. Winckelmann, Mengs und andere Ästhetiker unter den Deutschen des achtzehnten Jahrhunderts haben, worauf wir schon hinwiesen, ihre Kunst in den Himmel gehoben, die Franzosen haben laut ihren Ruhm verkündet, Goethe wird nicht müde, ihre Größe und die Schönheit ihrer Werke zu preisen: wir haben gesehen, wie man diese

Auffassung begründete und wir müssen verstehen, wie sie der Berechtigung nicht entbehrte in einer Zeit, die von dem Höhepunkt aus, den die italienische Malerei in dem Zeitalter Julius II. und Leos X. erreicht hatte, nicht nach rückwärts, sondern nur nach vorwärts zu blicken gewöhnt war. Gegen diesen Mangel an Erkenntnis einer geschichtlichen Entwicklung einerseits und den übertriebenen Enthusiasmus andererseits erfolgt der durch die Forschung unausbleiblich gewordene Rückschlag, zu dem Goethe vielleicht schon in aller Stille Stellung nahm, als er seine „Italienische Reise“ im Jahre 1817 veröffentlichte und hier von neuem seiner Bewunderung für die bolognesische Künstlerschule Ausdruck lieh. Damals schreibt ihm Hofrat Rochlitz aus Leipzig (21. Juni 1817): „Hab ich Ihnen denn schon gedankt, daß Sie den herrlichen Caraccis und den Ihrigen, an welchen man sich jetzt so schwer versündigt, besonders den Guercino, bei dem jene faden Phantasten (womit die Gebrüder Riepenhausen gemeint sind, die entschiedensten „Parteymacher für das, was sie alten Glauben und alte Kunst nennen“) die Achseln zucken, im 4ten Band Ihres Lebens so volle Gerechtigkeit widerfahren lassen?“ Trotzdem ist in der Geschichte der Ruhm der ganzen Künstlergruppe verblaßt und bis auf den heutigen Tag hat sich ihr künstlerisches Ansehen nicht viel zu heben vermocht. Nicht nur die Historiker haben seit Jahren ihr Interesse von ihnen abgewendet, sondern auch ausführende Künstler haben oft ein vernichtendes Urteil über sie gesprochen, und kein geringerer als Arnold Böcklin, dessen geschichtliche und künstlerische Wertschätzung der Maler früherer und seiner eigenen Zeit allerdings keinen Anspruch auf allgemeine Zustimmung machen wird, ist es gewesen, der über das Goethe am meisten entzückende Hauptwerk der Caracci das harte Wort gesprochen hat: „Wenn man sich von vornherein beim ersten Eindruck schon sagen muß, solche Arbeiten sind scheußlich, so sieht man sie lieber gar nicht an“. Es ist anzunehmen, daß es die Geschichte bei dem Verdikt über die Caracci nicht wird bewenden lassen, sondern in der Ausübung eines Aktes ausgleichender Gerechtigkeit auch Goethes Lieblingen wieder, wenn auch keinen grundsätzlich so hervorragenden, so doch wieder einen ehrenvollen Platz in dem großen Zusammenhange der Geschichte der Malerei anweisen wird.

Es ist kein Zweifel und damit muß man Goethe recht geben, daß man die Caracci in den glänzendsten Zeugnissen ihres Talents auf römischem Boden nicht in Bologna kennen lernt. Was für uns heutigen Tages die Villa Farnesina mit den Fresken Raffaels,

Peruzzis und Sodomas bedeutet, neben den großen monumentalen Malereien in den Stanzen und Loggien und in der sixtinischen Kapelle das sehnsüchtige Ziel aller Kunstfreunde, die nach Rom kommen, das war damals der einst vom Kardinal Alessandro Farnese, dem späteren Papst Paul III., erbaute und 1580 vollendete Palazzo Farnese, seit 1874 Sitz der französischen Botschaft bei der Kurie und des französischen archäologischen Instituts, dessen von Giacomo della Porta erbaute Gallerie Annibale und Agostino Caracci mit jenen mythologischen Fresken ausschmückten, von denen Friedrich Rehberg an Goethe schrieb: „Man genießt da reine Götterlust." Hören wir zunächst, was der biedere Volkmann von diesen Werken berichtet. „Die Galerie, des Hannibal Caracci Meisterstück, ist zweyundsechzig Fuß lang (= 20 m) und neunzehn (= 6½ m) breit. Sie gehört unter die wichtigsten Werke der Kunst, welche Rom aufzuweisen hat. Man kann sie den großen Malereyen Raphaels an die Seite setzen, welche weder so schön koloriert und erhalten sind, noch so angenehme Gegenstände vorstellen." Doch fügt er dem, um den Vergleich etwas abzuschwächen, in einer Anmerkung hinzu: freilich habe der Maler Gegenstände aus der Fabel genommen und die Figuren „meistens sehr nackend vorgestellt. Man muß sie von der Seite der Kunst betrachten und nicht nach der strengsten Moral". Volkmann will hiermit sagen, daß man den Freskenzyklus um seiner rein künstlerischen Bedeutung willen und nicht als Sittenrichter betrachten solle. Und doch würde dieser Standpunkt nicht ganz dem Programm entsprechen, das den malerischen Darstellungen zugrunde gelegt wurde. Wie der ganze Raum heiterer Festesfreude dienen sollte, so sollte auch der künstlerische Schmuck einer Welt entlehnt werden, die auf jenen heiteren, sonnigen Ton gestimmt war. Man griff deshalb zu den ewigjungen Fabeln der antiken Sage, zu den Liebesgeschichten der Götter und Heroen, aus deren Bereich einst Raffael und seine Schule ihre liebenswürdigsten Werke geschöpft hatten. Aber die Harmlosigkeit der früheren Künstler und die absolute Freude an der antiken Überlieferung fehlte doch dem Zeitalter der Caracci. Sie verbanden vielmehr, durch gelehrte Ratschläge unterstützt, mit ihrer Kunst eine Allegorie, eine moralisierende, lehrhafte Tendenz, die das christliche Gewissen mit jenen Szenen aus der antiken Welt aussöhnen sollte. Das Hauptbild an der Decke stellt den Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne dar, ein Meisterwerk des Annibale Caracci, nicht ganz ohne Anklänge an Giulio Romanos Wandmalereien im Palazzo del Te in Mantua, aber

Auffassung begründete und wir müssen verstehen, wie sie der Berechtigung nicht entbehrte in einer Zeit, die von dem Höhepunkt aus, den die italienische Malerei in dem Zeitalter Julius II. und Leos X. erreicht hatte, nicht nach rückwärts, sondern nur nach vorwärts zu blicken gewöhnt war. Gegen diesen Mangel an Erkenntnis einer geschichtlichen Entwicklung einerseits und den übertriebenen Enthusiasmus andererseits erfolgt der durch die Forschung unausbleiblich gewordene Rückschlag, zu dem Goethe vielleicht schon in aller Stille Stellung nahm, als er seine „Italienische Reise" im Jahre 1817 veröffentlichte und hier von neuem seiner Bewunderung für die bolognesische Künstlerschule Ausdruck lieh. Damals schreibt ihm Hofrat Rochlitz aus Leipzig (21. Juni 1817): „Hab ich Ihnen denn schon gedankt, daß Sie den herrlichen Caraccis und den Ihrigen, an welchen man sich jetzt so schwer versündigt, besonders den Guercino, bei dem jene faden Phantasten (womit die Gebrüder Riepenhausen gemeint sind, die entschiedensten „Parteymacher für das, was sie alten Glauben und alte Kunst nennen") die Achseln zucken, im 4ten Band Ihres Lebens so volle Gerechtigkeit widerfahren lassen?" Trotzdem ist in der Geschichte der Ruhm der ganzen Künstlergruppe verblaßt und bis auf den heutigen Tag hat sich ihr künstlerisches Ansehen nicht viel zu heben vermocht. Nicht nur die Historiker haben seit Jahren ihr Interesse von ihnen abgewendet, sondern auch ausführende Künstler haben oft ein vernichtendes Urteil über sie gesprochen, und kein geringerer als Arnold Böcklin, dessen geschichtliche und künstlerische Wertschätzung der Maler früherer und seiner eigenen Zeit allerdings keinen Anspruch auf allgemeine Zustimmung machen wird, ist es gewesen, der über das Goethe am meisten entzückende Hauptwerk der Caracci das harte Wort gesprochen hat: „Wenn man sich von vornherein beim ersten Eindruck schon sagen muß, solche Arbeiten sind scheußlich, so sieht man sie lieber gar nicht an". Es ist anzunehmen, daß es die Geschichte bei dem Verdikt über die Caracci nicht wird bewenden lassen, sondern in der Ausübung eines Aktes ausgleichender Gerechtigkeit auch Goethes Lieblingen wieder, wenn auch keinen grundsätzlich so hervorragenden, so doch wieder einen ehrenvollen Platz in dem großen Zusammenhange der Geschichte der Malerei anweisen wird.

Es ist kein Zweifel und damit muß man Goethe recht geben, daß man die Caracci in den glänzendsten Zeugnissen ihres Talents auf römischem Boden nicht in Bologna kennen lernt. Was für uns heutigen Tages die Villa Farnesina mit den Fresken Raffaels,

Peruzzis und Sodomas [illegible] unter den großen monumentalen Malereien in der [illegible] und [illegible] und in der [illegible] [illegible] das sehnsüchtige Ziel aller Kunstfreunde. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] war damals der erst vom Kardinal [illegible] [illegible] den [illegible] Papst Paul III., erbaute und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], seit 1874 Sitz der französischen Botschaft [illegible] [illegible] [illegible] und des [illegible] archäologischen Instituts, dessen vom [illegible] [illegible] [illegible] erbaute Gallerie Annibale und Agostino Caracci mit ihren mythologischen Fresken ausschmückten, von denen Friedrich Kniep an Goethe schrieb: „Man genießt da reine Götterlust.“ [illegible] [illegible] [illegible], was der biedere Volkmann von diesen Werken berichtet. „Die Gallerie, des Hannibal Caracci Meisterstück, ist [illegible] Fuß lang (= 20 m) und neunzehn (= 6½ m) breit. Sie gehört unter die wichtigsten Werke der Kunst, welche Rom aufzuweisen hat. Man kann sie den großen Malereyen Raphaels an die Seite setzen, welche weder so schön koloriert und erhalten sind, noch so angenehme Gegenstände vorstellen.“ Doch fügt er dem, um den Vergleich etwas abzuschwächen, in einer Anmerkung hinzu: freilich habe der Maler Gegenstände aus der Fabel genommen und die Figuren „meistens sehr nackend vorgestellt. Man muß sie von der Seite der Kunst betrachten und nicht nach der strengsten Moral“. Volkmann will hiermit sagen, daß man den Freskenzyklus um seiner rein künstlerischen Bedeutung willen und nicht als Sittenrichter betrachten solle. Und doch würde dieser Standpunkt nicht ganz dem Programm entsprechen, das den malerischen Darstellungen zugrunde gelegt wurde. Wie der ganze Raum heiterer Festesfreude dienen sollte, so sollte auch der künstlerische Schmuck einer Welt entlehnt werden, die auf jenen heiteren, sonnigen Ton gestimmt war. Man griff deshalb zu den ewigjungen Fabeln der antiken Sage, zu den Liebesgeschichten der Götter und Heroen, aus deren Bereich einst Raffael und seine Schule ihre liebenswürdigsten Werke geschöpft hatten. Aber die Harmlosigkeit der früheren Künstler und die absolute Freude an der antiken Überlieferung fehlte doch dem Zeitalter der Caracci. Sie verbanden vielmehr, durch gelehrte Ratschläge unterstützt, mit ihrer Kunst eine Allegorie, eine moralisierende, lehrhafte Tendenz, die das christliche Gewissen mit jenen Szenen aus der antiken Welt aussöhnen sollte. Das Hauptbild an der Decke stellt den Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne dar, ein Meisterwerk des Annibale Caracci, nicht ganz ohne Anklänge an Giulio Romanos Wandmalereien im Palazzo del Te in Mantua, aber

unendlich viel klarer in der fein abgewogenen Komposition, voll heiterer Anmut und packender Lebensfülle. Agostinos Hauptwerke schmücken die beiden Längswände des Saales, der „Triumph der Galatea“ und die „Entführung des Cefalus durch Aurora“, jener in der streng symmetrischen Gliederung der Darstellung, in der Schönheit der Bildung nackter Menschenleiber, in der echt künstlerischen Verkörperung antiker Lebenslust und sinnlicher Freude das schönste Bild des ganzen Zyklus. Zahlreiche andre Szenen aus dem Liebesleben der antiken Sage an Decke und Wänden (Zeus und Hera auf dem heiligen Lager, Herkules und Jole, Acis und Polyphem, Anchises und Venus, Diana und Endymion, Befreiung der Andromeda usw.) lassen den Zyklus unbedingt nach der rein künstlerischen Seite hin als ein Werk erscheinen, dem man seine Hochachtung nie, auch in einer Zeit geklärterer geschichtlicher Kenntnis nicht versagen sollte. Doppelt unbillig wäre es, wollte man über den Enthusiasmus der Ästhetiker des achtzehnten Jahrhunderts, deren Glaubensbekenntnis unmittelbar in der heiteren Sphäre der antiken Welt wurzelte, die Achseln zucken. Hier in dem Zyklus der Caracci verband sich die malerische Verkörperung beliebter Göttermythen mit — und das war für die Formulierung der damaligen geschichtlichen Einschätzung unbedingt von größtem Einfluß — eingehender Kenntnis der antiken künstlerischen Überlieferung, denn in den Museen und Gallerien konnte man verfolgen, welche Studien die Künstler gemacht hatten. Glaubt man doch Motive antiker Kunstwerke (ähnlich wie es Raffael und namentlich Giulio Romano getan hatten) in einzelnen Figuren, in einzelnen Szenen in freier künstlerischer Nach- und Umbildung wiederfinden zu können. Und über dem Ganzen wie ein Hauch der Reiz Raffaelischer Kunst, deren Anmut und Formenschönheit, sowie ein Zauber des Kolorits, in dem neuere Kunsthistoriker venezianische Farbenpracht wiedererkennen wollen. In diesem Saale des Palazzo Farnese kann man sich wirklich in die goldene Zeit der Cinquecento zurückversetzt fühlen und man begreift hier, wie die geschichtliche Bedeutung der Caracci wohl begründet ist.

Auch noch nach einer andern Richtung hin hat Goethe für seine Kunstlehre im Palazzo Farnese eine willkommene Anregung erhalten. Annibale Caracci hatte nach Vollendung der Gallerie den Plafond eines anstoßenden Zimmers mit Malereien geschmückt und hier neben einigen Darstellungen aus der Herkulessage zwei Bilder „Ulysses, an den Schiffsmast gebunden, lauscht dem Gesange der Sirenen“ und „Ulysses und

Saal der Caracci im Palazzo Farnese

Nach Photographie



Zu Seite 224

Circe" gemalt. Meyer, der von dem Gemälde eine Aquarellkopie anfertigte, beschreibt den Gegenstand in einem Brief an Goethe vom 22. Juli 1788 folgendermaßen: „Die Göttin sitzt auf einem Thron die goldene Ruthe in der Rechten; mit der andern reicht sie dem ankommenden Helden die Schale, diesem sieht man seine Wanderschafft an, er hält den Spieß der ihm wie zum Stabe dienet und nimmt den Tranck zuversichtlich, daß er ihm nicht schaden wird, Merkur kömt und legt heimlich die Pflanze die wider Zauberey hilfft in das Getränck, und verbirgt sich dabey hinter Ulyssen, daß ihn Circe nicht sehen soll. Einer der verwandelten Gesellen zwahr menschlicher Gestalt nur mit einem Schweinskopf liegt vorne im Winckel. Die Schönheit der Anlage des ganzen, das vielbedeutende der Figuren und haubtsächlich die Weisheit mit welcher der Künstler zwey Erzählungen des Dichters In einer Vorstellung zusammengezogen um dieselbe deutlich zu machen, das alles verdient bewunderung und zeugt von der großen Einsicht und Erkenntniß der Natur der bildenden Künste; hierüber würde sehr viel zu schreiben seyn und beyspiele anzuführen und Folgerungen daraus zu ziehen. . ." Meyer kommt hier auf eine grundsätzlich wichtige Frage zu sprechen, in der Goethe mit ihm vollkommen gleicher Meinung ist[63]). In der Antwort an Meyer (Weimar, 19. Sept. 1788) nennt er das Gemälde der Circe eine seiner „Favoritkompositionen" und fügt hinzu: „Leider ist der Sinn in welchem es komponirt ist, sehr verschwunden und erloschen und unser lebendes Geschlecht möchte wohl meist das lobenswürdige daran zu tadeln geneigt seyn. Es ist dieses Bild eines von den Mustern wie der Mahler dichten soll und kann, Carrache habe es nun aus sich selbst oder von einem Alten" — ein Hinweis auf Lessings Satz vom prägnanten Moment, aus dem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. Goethes Absicht verstehen wir am besten, wenn wir uns daran erinnern, wie Friedrich Preller nachmals die von Caracci in ein Gemälde zusammengefaßte Situation in zwei Darstellungen zerlegt hat.

Angesichts all der äußern und innern Vorzüge, die die Werke der Caracci nach dem Begriffe der damaligen Zeit — und fügen wir hinzu: in den Augen wirklicher Historiker auch heutigen Tages noch — in so hervorragendem Maße in sich verkörpern, muß man auch Goethes bewunderndes Urteil verstehen, ja man muß es um so mehr verstehen, als der Kunstfreund, dem es jetzt vergönnt ist, die Fresken der Caracci im Palazzo Farnese zu sehen, ganz im Gegensatze zu Böcklin, zu

einer gleichen Anerkennung sich verstehen müßte. Wir wissen, daß Goethe die Verehrung für die Caracci, ganz der Strömung der Zeit entsprechend, mitbrachte als ein Vermächtnis aus der deutschen Heimat. Rührend klingt es, wenn er schon vor Jahren, im Oktober 1780 in einem Brief an Freund Merck sich äußert: „Was sind die Caracche schön! Ach lieber Gott, daß man so lange leben muß, eh man so was sieht und sehen lernt.“ Und als er dann den römischen Boden betreten hat, da klingt es wie die Erfüllung einer von tiefster Sehnsucht erfüllten Hoffnung, wenn er (17. Nov. 1786) an Frau von Stein schreibt: „Wie gern erzählt ich dir von dem, was ich gesehn habe, wenn nur erzählen das mindste eines Bildes hinüber tragen könnte. Frescogemählde von Domenichin in Andrea della Valle, desgleichen von den Carrache in der Gallerie Farnese“, Worte, die er dreißig Jahre später bei Herausgabe der Italienischen Reise in die ungleich bestimmtere Form einkleidet und erweitert: „Ich aber kann nur mit wenig Worten das Glück dieses Tages bezeichnen. Ich habe die Freskogemälde von Domenichin in Andrea della Valle, ingleichen die farnesische Gallerie von Caracci gesehen. Freilich zuviel für Monate, geschweige für einen Tag.“ In späteren Jahren hat er sich gelegentlich im Gespräch mit Eckermann (13. April 1829) über die prinzipielle, geschichtliche und didaktische Bedeutung der Caracci folgendermaßen geäußert: „Die Schule der Caracci war befreiender Art, so daß durch sie jedes Talent in seiner angeborenen Richtung entwickelt wurde und Meister hervorgingen, von denen keiner dem andern gleich sah. Die Caracci waren zu Lehrern der Kunst wie geboren; sie fielen in eine Zeit, wo nach allen Seiten hin bereits das Beste getan war und sie daher ihren Schülern das Musterhafteste aus allen Fächern überliefern konnten. Sie waren große Künstler, große Lehrer, aber ich könnte nicht sagen, daß sie eigentlich gewesen was man geistreich nennt.“ Er fügt aber diesen Worten sofort in dem Gefühle, etwas gesagt zu haben, was seiner früheren Ansicht widerspreche, hinzu: „Es ist ein wenig kühn, daß ich so sage, allein es will mir so vorkommen.“ Mit diesem Mangel an Geistreichtum meint er offenbar das, was wir in dem positiven Begriff des „Eklektizismus“ zusammenfassen. Zwischen diesem beginnenden Wandel des Urteils und den römischen Tagen liegt aber ein Zeitraum von zweiundvierzig Jahren!

Von den übrigen Gliedern der bolognesischen Malerschule hat Goethe sich namentlich an den Werken des Giovanni Francesco Barbieri gen.

Guercino erfreut, ja dieser wurde sein erklärter Liebling und von ihm Zeugnisse seines Pinsels zu erhalten ist später seine besondere Sorge. Zu dem Besuch seiner Heimatstadt Cento, die man auf einem kleinen Umwege auf der Reise von Ferrara nach Bologna berühren konnte, rät Volkmann, weil hier viele Werke von des Künstlers Hand zu sehen seien. Goethe hat gern diesen Ratschlag befolgt. „Von G. Pinsel sag ich nichts, das ist eine Leichtigkeit und Reinigkeit und Vollendung die unglaublich ist" schreibt er aus Cento an Frau von Stein.

Wir erinnerten schon daran, daß die künstlerische Ausstattung von Goethes Wohnräumen in Weimar, überhaupt seine Sammlungen, geradezu als ein Nachwirken der italienischen Reise gelten dürfen, so sehr sich auch die Erwerbung der einzelnen Kunstwerke auf Jahrzehnte verteilen mag. Was sie enthalten ist für Goethes Liebhaberei bezeichnend. Zunächst die Kopien, die er sich von den liebgewonnenen Meisterwerken von befreundeter Hand anfertigen ließ, oder die er als Geschenk erhielt: Meyer und Bury kopieren die Caracci im Palazzo Farnese — eine dieser schönen Aquarellkopien von Meyer, Zeus und Hera von Annibale Caracci, schmückt jetzt noch das eine der Majolikenzimmer; Bury kopiert[64]) während seines Aufenthalts in Mantua auch die Wandgemälde des Giulio Romano, Raffaels Haupt- und Lieblingsschülers, der von allen Renaissancekünstlern die antikisierende Richtung in der direkten Nachbildung antiker Gruppen, Statuen und Reliefs geradezu zum Selbstzweck erhob. Auch Goethe hat ihn, ebenso wie Carstens und Cornelius bewundert, die neuere Kunstgeschichtsschreibung hat ihn von der hohen Warte seines Ruhmes herabgestürzt. Dann die zahlreichen Kupferstiche und Handzeichnungen der italienischen Schule: auch hier bilden die späteren Meister der römischen und bolognesischen Schule den Schwerpunkt seines Sammelns. In späteren Jahren ist es der bekannte Musikfreund, der Hofrat Rochlitz in Leipzig, der in Goethes Auftrag Blätter bei Versteigerungen angesehener Kunstsammlungen erwirbt und über ihren Wert vielfach Anlaß zu Gedankenaustausch gibt. Wir wissen, daß die sorgsam aufbewahrten und geordneten Mappen für Goethe immer eine Quelle reinen und reichsten Genusses waren. Lebten doch, wenn er die schlichten Blätter seiner Lieblinge durch die Hände gehen ließ, in ihm wieder jene glücklichen Tage im fernen Süden auf mit all ihren hundertfältigen Erinnerungen, von denen die an Künstler und Kunstwerke sich als die nachhaltigsten erwiesen hatten. Und wenn er im Andenken an die

italienische Reise einst an Meyer geschrieben hatte: „Von Ihnen ganz allein höre ich einen ernsthaften Wiederklang meiner ächten italienischen Freuden", so dürfen wir uns erinnern, daß in späten Jahren beide Freunde oft gemeinschaftlich jene Schätze betrachtet und besprochen haben.

Auch in seiner Beurteilung der beiden Schwesterkünste der Malerei gewinnt Goethe den Maßstab aus der Antike, die in der Architektur ihre unmittelbarste Neubelebung, in der Plastik wenigstens in den Anfängen der Renaissancebewegung eine für das Auge wahrnehmbare, unter dem Einfluß klassischer Vorbilder sich vollziehende Auferstehung gefeiert hatte. Hätte Goethe die Werke der Pisani kennen gelernt und in Florenz die Zeit gefunden, einzelne Werke von Quattrocentisten zu sehen, so hätte er vielleicht einen Ausgangspunkt für ein sachliches Urteil über die Renaissenceplastik gefunden. Denn in Rom erschloß sich ihm diese Welt nur in einem beschränkten Sinne: er wurde hier mitten in die Zeit der höchsten Blüte, zu den Werken Michelangelos geführt, ohne den Weg verfolgen zu können, den die Kunst bis dahin zurückgelegt hatte. Anders fügte es sich mit seiner Teilnahme für die Architektur der Renaissance. Er hat das Glück gehabt, bevor er die große Kunstwelt Venedigs kennen lernte, in Vicenza eine Woche weilen und hier an den Werken Palladios sein Auge schulen zu können. Palladio ist zweifellos einer von den Meistern, die seinem Herzen, seinem künstlerischen Gefühl, am nächsten stehen. Er stellt ihn deshalb mit Raffael auf eine Stufe, indem er von Bologna am 29. Oktober schreibt: „Zwey Menschen, denen ich das Beywort groß ohnbedingt gebe, hab ich näher kennen lernen, Palladio und Raphael", und er fügt diesem Bekenntnis die Palladio treffende Charakteristik hinzu: „Es war an ihnen nicht ein haarbreit willkürliches." Also die Gesetzmäßigkeit ist es, die für sein Urteil maßgebend ist. Für Palladio trifft er hiermit das eigentliche Wesen seiner Kunst. Der Gang seiner Entwicklung und seine künstlerischen Ideale mußten ihn mit höchster Befriedigung erfüllen, denn die Glaubenssätze für sein Schaffen, eben die der strengen Gesetzmäßigkeit, hatte er bei den Alten gefunden, deren größter Schüler er auch als Theoretiker und Schriftsteller geworden ist. Hatte der Meister doch selbst einst bekannt: „Da ich stets der Ansicht gewesen bin, daß die alten Römer, wie in vielen anderen Dingen, auch in der Architektur alle Späteren weit übertroffen haben, so erwählte ich mir als Meister und Führer den Vitruv." Sein auf mächtige

Raumentwicklung und majestätische Anlage bedachter Sinn, seine Kenntnis der Bauordnungen, die in der Architektur zur Weltherrschaft gelangten, verdankt Palladio ausschließlich der Antike, vornehmlich den gewaltigen Bauten der römischen Kaiserzeit. Das Studium Palladios, der „ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch gewesen" — ganz ähnlich lautet das Urteil über Michelangelo bei Betrachtung des jüngsten Gerichtes — wird Goethe ein Herzensbedürfnis, und die Aussprüche über die Befriedigung, die er hierbei findet, über die Größe und imposante Schönheit seiner Werke, über das „Göttliche" in seinen Anlagen, über „die Force des großen Dichters der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet, das uns bezaubert", kennen kaum eine Grenze. Die moderne künstlerische Wiederbelebung des antiken Geistes hat für Goethe entschieden in Palladio ihre höchsten Triumphe gefeiert. Die Ablehnung, die die Architektur der früheren Zeit, also auch die der Gotik, jetzt erfährt, steht mit der Verherrlichung Palladios im engsten Zusammenhange. Er spricht über San Marco in Venedig und San Antonio in Padua mit mehr als geringschätzigen Worten: „Die Bauart ist jeden Unsinns wert, der jemals drinnen gelehrt oder getrieben worden seyn mag. Ich pflege mir die Facade zum Scherz als einen kolassalen Taschenkrebs zu dencken", meint er von ersterem, San Antonio ist ihm ein „barbarisches" Gebäude; San Francesco in Assisi läßt er beiseite liegen, um sich dort an dem Minervaheiligtum zu begeistern. Und in Rom steht er fast ausschließlich im Bannkreis der Antike, ohne sich eigentlich um die Bauten der Renaissancezeit zu kümmern, obwol Winckelmann behauptet hatte, hier gäbe es mehr schöne Paläste und Häuser als in ganz Italien zusammengenommen und das schönste Gebäude „unserer Zeiten" sei die Villa Albani. Nur die Peterskirche, von der ebenfalls Winckelmann, was für ihn kaum verständlich klingt, behauptet hatte, sie sei der Inbegriff des Schönen und das schönste Gebäude der Welt, hat ihn beschäftigt. Aber er spricht sich nicht im Sinne Winckelmanns aus, vielmehr hat man das Gefühl, als ob falscher Prunk und Überladung, die die künstlerische Wirkung stark beeinträchtigt haben, auch von ihm empfunden worden seien. Er meint zwar, er habe begreifen lernen, wie die Kunst sowohl als die Natur alle Maßvergleichungen aufheben könne, fügt dem aber einige Tage später hinzu: „Wir ergetzten uns als genießende Menschen an der Größe und der Pracht, ohne durch allzu eklen und zu verständigen Geschmack uns diesmal irre machen zu lassen, und unterdrückten jedes schärfere Urtheil." Später (im Dezember-Bericht) gibt der Bau ihm aber

Veranlassung, das Urteil, das er einst so kühn gefällt hatte: „Was die Barbaren stehen ließen, haben die Baumeister des neuen Roms verwüstet", zu mildern, wenn er schreibt: „Wir konnten in allgemeinster Betrachtung nicht traurig an dem Zerstörten vorübergehen, vielmehr hatten wir uns zu freuen, daß so viel erhalten, so viel wieder hergestellt war, prächtiger und übermächtiger, als es je gestanden. Die Peterskirche (für die, wie bemerkt sein mag, das Kolosseum als Steinbruch gedient hatte) ist gewiß so groß gedacht und wohl größer und kühner als einer der alten Tempel, und nicht allein, was zweitausend Jahre vernichten sollten, lag vor unseren Augen, sondern zugleich, was eine gesteigerte Bildung wieder hervorzubringen vermochte." Das Urteil klingt wie ein versöhnender Abschluß!

Nach alledem, was wir bisher über Goethes persönliche Stellung zur Antike gehört haben, wird schließlich auch die kühle Zurückhaltung verständlich, die er der Plastik der italienischen Renaissancekunst gegenüber während seines ganzen Aufenthaltes in Italien beobachtet. Wir wundern uns nicht, wenn wir kein Wort über Verrocchios Colleoni in Venedig oder von Donatellos Gattamelata und seinen Skulpturen im Santo in Padua hören. Auch bei seinem kurzen Verweilen in Florenz kann er unmöglich den übrigen großen Bildhauern des Quattrocento irgendwie nahe getreten sein. Aber wunderbar bleibt es doch, daß bei seinem damaligen künstlerischen Drange der Größte aller Großen, daß Michelangelo als Plastiker ihm fremd geblieben und er bei seiner Begeisterung für die Werke der Hochrenaissance in Rom auch nicht einmal Gelegenheit findet, seine in den römischen Kirchen aufgestellten Bildhauerwerke zu erwähnen. Er nennt weder die Pietà in St. Peter, obwohl Volkmann von ihr sagt, sie sei einer von den ersten Beweisen des großen Genies von Michelangelo — zu tadeln sei nur der etwas zu magere Körper Christi und die Draperie; noch erwähnt er, was wir schon in Hinblick auf die Lebensgeschichte Michelangelos kaum verstehen können, das Grabmal Julius II. mit der Mosesstatue in San Pietro in Vincoli, obwohl Volkmann sagt, daß die kolossalische Statue des Moses für Michelangelos größtes Kunstwerk gehalten werde: die Stellung, Aktion und die ganze Figur sei von einer edlen Simplizität, der Ausdruck im Kopfe vortrefflich und zugleich erhaben und die Zeichnung nach der genauesten Schärfe: nur der Bart sei übertrieben groß und verleihe dem Kopfe das Ansehen eines Flußgottes. Endlich verliert er auch kein Wort über die Christusstatue in Santa Maria

sopra Minerva: Volkmann nennt sie in der Stellung edel und simpel, wenn auch nicht zu leugnen sei, daß der Charakter im Kopfe etwas hart und die Muskeln der Hände zu stark entwickelt seien. Michelangelos gigantische Kunst, die Größe seines Genies kamen für Goethe damals nur in dem Wandgemälde des jüngsten Gerichts und in den Malereien an der Decke der sixtinischen Kapelle zum Ausdruck. Erst in späteren Jahren weiß er auch die andre Seite seines Schaffens hochzuschätzen; im Jahre 1812 erwirbt er die eine Elle hohe, alte Bronzenachbildung der Mosesstatue, die, wie er ihr in den Tages- und Jahresheften nachrühmt, ein schönes Denkmal „eines höchst geschätzten Kunstwerkes jener Epoche" sei.

Goethe selbst hat später sehr wohl die Einseitigkeit seiner kunstgeschichtlichen Bildung und die Beschränktheit seines persönlichen Urteils empfunden. Wir haben wiederholt darauf hingewiesen: als er im Jahre 1795 sich an die Arbeit machte, die Selbstbiographie des Benvenuto Cellini für Schillers Horen zu übersetzen, da wird ihm der Mangel an kunstgeschichtlichen Kenntnissen besonders fühlbar; er bedauert, seine Durchreise durch Florenz auf dem Wege nach Rom, seinen kurzen zweiten Aufenthalt in der Arnostadt nicht besser ausgenützt zu haben, um sich von der Kunst „neuerer Zeit" vor den Originalen eine Vorstellung zu verschaffen. Später, so namentlich bei dem durch eine gründliche Kenntnis der Geschichte und kunsttechnischen Einzelheiten ausgezeichneten Anhang, den er als Nachschrift dem Cellini hinzufügte, mußte Meyer mit seinem Wissen zu Rate gezogen werden; „doch sehnt ich mich immer, so schreibt er 1803 in den Tag- und Jahresheften, nach dem eigenen, nicht mehr gegönnten Anblick".

Es würde indessen auch hier ungerecht sein, diese Einseitigkeit in Goethes kunstgeschichtlichem Wissen als eine Erscheinung zu betrachten, für die man ihm seinen übrigen Zeitgenossen gegenüber im Stillen einen besonderen Vorwurf machen dürfe. Was von der Geschichte der Malerei gilt, das gilt auch von der der Plastik: so wie er dachten alle andern, Künstler und Theoretiker, die damals und früher schon in die Lage gekommen waren, sich über die Bedeutung der Renaissanceplastik zu äußern. Wir begreifen das auch vollständig, wenn wir an die Parole denken, die mit dem Siege der Antike auf der ganzen Linie verkündet wurde. Denn wenn wir von den antiken Baudenkmälern absehen, aus was bestand denn die Antike für die meisten auf römischem Boden anders als aus den Bildwerken aus Stein und Bronze, die in

den Museen, Palästen, Villen und Gärten aufbewahrt wurden und aus denen das Schönheitsideal der Griechen entwickelt worden war? Die antike Kunst war die Plastik — das war schlechthin die für alle Zeiten mustergiltige Kunst, hier gewann man den einzig richtigen Maßstab für die Erkenntnis und Beurteilung auch der Kunstübung der neueren Zeit und in diesem Sinne schreibt Goethe selbst einmal an Herder nach Rom: „Es ist ganz natürlich, daß Du Dich gleichsam ausschließlich an die Statuen hältst. Sie sind uns ja allein von den bessern Zeiten der Kunst übrig. Bei Gemälden muß man schon, wie Spinozas Gott zum Irrthum, noch etwas hinzudenken, anstatt daß jene uns mit einem vollkommnen Begriff schon entgegenkommen". Die moderne Bildhauerkunst an der antiken gemessen — in welchem Maße mußte nicht jene als unvollkommene Nachahmung erscheinen, wenn für das Wesen der mustergiltigen Antike immer wieder nur der Apoll und der Torso vom Belvedere, immer nur edle Einfalt und stille Größe als die höchsten Ideale bezeichnet wurden. Unter solchen Voraussetzungen mußte die moderne Plastik eine unhaltbare Stellung behaupten. Schon Winckelmann weist in seiner Geschichte der Kunst des Altertums darauf hin, daß die Malerei der neueren Zeit eher einen Vergleich mit der Antike aushalte als die moderne Bildhauerkunst. Als Ursache vermutet er, daß die Malerei seit ihrer Wiederherstellung, d. h. seit dem vierzehnten Jahrhundert mehr als die Bildhauerei geübt worden sei, und folglich weniger in dieser als in jener Kunst sich große Meister zu bilden Gelegenheit gehabt hätten. Nachdem er nun verschiedene Meister der Malerei, die nach seiner Meinung im Geiste der Antike geschaffen, aufgezählt und bei Guercino gefunden hat, daß dessen Christusideal heldenmäßig, das Michelangelos dagegen eine pöbelhafte Gestalt sei, fährt er fort, daß er zur Ehre seiner Zeit bekennen müsse, daß die Kenntnis des Schönen sich nicht weniger als die Vernunft ausgebreitet habe. Dies gelte vornehmlich von der Bildhauerei. Freilich würden sich die römischen Künstler seiner Zeit nicht vermessen wollen, sich auf eine Stufe mit Michelangelo zu stellen „denn dieses Ziel ist schwer, aber nicht unmöglich zu erreichen". Dagegen ständen in schönen Bildungen, Formen und Ideen einige unter den Künstlern der Gegenwart weit über allen ihren Vorgängern in neueren Zeiten. „Die Ursache ist eine strengere Befolgung der alten Werke, die seit wenigen Jahren das Augenmerk unserer Bildhauer geworden sind, nachdem ihnen die Decke vor den Augen weggefallen." Aus dieser Beobachtung ergibt sich für ihn auch der Maßstab

zur Beurteilung von Einzelheiten in Michelangelos plastischen Werken. Er findet, daß die um den Kopf gewickelten Flechten, die zwei Frauenfiguren am Juliusgrabe tragen, bei keinem antiken Kopfe vorkommen und daß sich Michelangelo stark gegen die antike Kleidertracht vergangen habe, indem er seinem Moses Strümpfe unter die Hosen gezogen habe. Solche Ausstellungen wollen immerhin nicht viel besagen, da wir uns stets vor Augen halten müssen, daß die ganze Zeit gewöhnt war bei der Beurteilung von Werken der Kunst auf das Gegenständliche Wert zu legen. Aber Michelangelo ist Winckelmann überhaupt als Künstler zuwider: es sei kein Zweifel, so schreibt er wiederum in der Geschichte der Kunst der Alten, daß Michelangelo „die Brücke zu dem verderbten Geschmacke auch in der Bildhauerei angeleget und gebauet" habe. Das offenbare sich besonders an den Modellen des Künstlers, von denen der Bildhauer Cavaceppi in Rom eine schöne Sammlung besitze: Wildheit sei es, die sich in allem ausspreche. Dieser Mangel an Grazie und Schönheit, wie er sie in der Antike findet, beeinträchtigt natürlich auch die Wirkung der Figuren an den Medicäergräbern in Florenz.

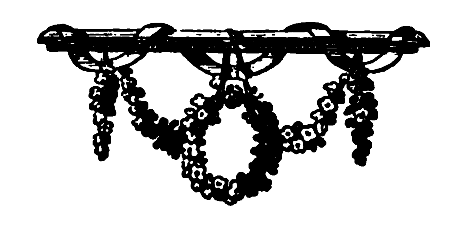
Auch aus dem Munde von Mengs hören wir ein ähnliches Urteil über die Renaissanceplastik. Der französische Bildhauer Falconet, der das großartige Reiterstandbild Peters des Großen für St. Petersburg geschaffen hat, hatte ein Werk veröffentlicht, in dem er Plinius und Cicero arg mitgenommen und das Pferd des Marc Aurel auf dem Capitol neben vielen andern berühmten Werken und Schriftstellern, unter diesen auch Winckelmann, scharf getadelt hatte. Das war Mengs zuviel zugemutet. Der Tadel des Marc Aurel hätte ihm allein schon genügt, den Franzosen mit einem offenen Brief abzufertigen, in dem er ihm vorhält, daß, wenn er das Werk an Ort und Stelle gesehen und alle übrigen Statuen zu Pferde in Italien kennen gelernt hätte, so würde er sich nicht mehr über das Lob wundern, das man dem Marc Aurel spende: „denn alle übrigen, ob sie gleich viel richtiger sind, erscheinen bei ihrer Gegeneinanderhaltung frostig und ohne Leben. Ich meine die Statuen der geschicktesten Bildhauer, welche zu Venedig und Florenz anzutreffen sind" — in Florenz offenbar das Reiterstandbild Cosimos I. von Giovanni Bologna, in Venedig der Colleoni des Verrocchio, die grandioseste Reiterstatue der Welt. Mengs' Anschauung stimmt übrigens auch ganz überein mit den analogen Ausführungen, die Sulzer über die Bildhauerkunst im ersten Bande seiner Allgemeinen Theorie der schönen Künste gibt: „Wiewohl die Neuern wirklich einige

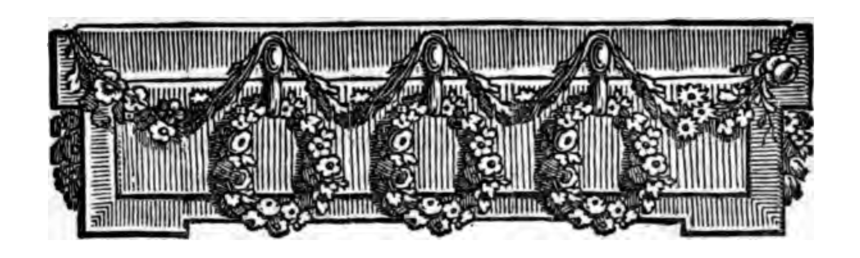
große Bildhauer gehabt haben, so kann man doch eigentlich nicht sagen, daß die Bildhauerkunst jemal in den neueren Zeiten wirklich in Flor gewesen sei; denn dazu gehört in der Tat mehr, als daß etwa alle zehn Jahre in irgend einer Hauptkirche oder in einer großen Hauptstadt ein Bild von einiger Wichtigkeit zur öffentlichen Verehrung aufgestellt werde. Daß bei günstigen Umständen ein Michelangelo und auch unsere Deutschen, ein Schlüter und ein Balthasar Permoser sich zu der Größe der guten griechischen Bildhauer würden (!) erhoben haben, daran läßt sich mit Grund nicht zweifeln". An Sulzers Werke hatte freilich Goethe mancherlei auszusetzen.

Bei diesem Stande der Meinungen hat es für uns ein besonderes Interesse, zu erfahren, wie man in Goethes Freundeskreise in Rom über die Plastik dachte. Was Hirt betrifft, so hören wir noch im Juli 1797 von Schiller, den er damals in Weimar besuchte, in einem Brief an Goethe: „Gegen Michel Ange ist er sehr eingenommen, und mir däucht, daß er ihn viel zu tief herabsetzt, wenn er ihm bloß einen Zeitwerth zugesteht. Indessen habe ich auch bei dem harten Urtheil über Michel Ange sein Raisonnement sehr verständig gefunden, und zweifle bloß an der richtigen Angabe des Faktums, worauf er es gründet". Was den letzteren Punkt anlangt, so gesteht Goethe allerdings zu, daß Hirts logische Operationen sehr gut von statten gingen, falls die Prämissen richtig seien, oft seien aber diese beschränkt und einseitig. Deshalb entspringe seine Abneigung gegen Michelangelo auch aus einer fixen, unhaltbaren Idee. Weitere Zeugnisse dieser Art gewinnen wir aus einem Buche, das, wie wir uns hier erinnern wollen, sich bei Goethe allerdings nichts weniger als einer Hochschätzung erfreute, das er aber während seines römischen Aufenthaltes seiner absprechenden Kritik nach zu urteilen kennen gelernt hat und das, wie wir an anderer Stelle gesehen haben, deshalb für uns von Wert ist, weil es großenteils als eine Kompilation von Ansichten und Meinungen gelten kann, wie sie im Kreise der deutschen Antiquare damals vertreten wurden. Es ist Ramdohrs dreibändiges Werk über die Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Man könnte vermuten, daß die Beurteilung z. B. von Michelangelo etwa die Ausführungen von Hirt wiedergeben, falls sie nicht aus gedruckten Quellen, wie z. B. Winckelmanns Kunstgeschichte herstammen. Wie dem auch sei, wir dürfen Ramdohrs Urteil, nicht um seiner selbst willen, sondern weil es landläufige Ansichten aus jener Zeit wiedergibt, in diesem Falle eine gewisse, wenn das

Wort erlaubt ist, symptomatische Bedeutung beimessen. Bei Besprechung der Mosesstatue kommt er nämlich auf Michelangelo als Bildhauer zu sprechen. Als Donatello die Bildhauerkunst aus der Kindheit emporgehoben habe und Wahrheit und Bestimmung wenigstens in den äußeren Umrissen der Glieder eingeführt habe, da habe sich Michelangelo dieser Kunst bemächtigt und sie nach der Lehre des Knochen- und Muskelbaues und nach der Antike verbessert. Sein Hauptverdienst bestehe in dem großen Stile der Zeichnung, in der Kenntnis der Anatomie und in der Behandlung des Marmors. Aber unglücklicherweise habe er keinen wahren Begriff von dem Hauptzwecke seiner Kunst, der Schönheit der Formen und der Bildung eines individuellen Charakters besessen. Seine Männer bilde er finster und mürrisch, seine Weiber aber unbedeutend; bei jenen scheine er Flußgötter — man erinnere sich, daß auch Volkmann diesen Hinweis gebraucht — bei diesen ein florentinisches Bauernmädchen sich zum Vorbild genommen zu haben. In diesem Tone vervollständigt er nun das Bild, das er dem Leser von dem Wesen der Kunst Michelangelos vorführt, und mit solchen Tiraden findet er sich gegenüber der Pietà, dem Moses, der Christusstatue ab. Können wir uns bei einer solchen Kunstästhetik und einer solchen negativen Kritik alles historisch Gewordenen über Goethes Zurückhaltung in Fragen, deren Beantwortung sich ihm zweifellos einmal aufgedrängt hat, wundern und müssen wir es nicht vielmehr als ein Zeichen seiner objektiven Sinnesweise ansehen, wenn er mangels der nötigen Grundlage an geschichtlichen Kenntnissen sich alle Zurückhaltung auferlegt? Denn er war nicht der Mann, der mit Hilfe von ästhetischen Floskeln und halbverstandenen Redensarten den Schein des Wissens und der Kennerschaft zu erwecken suchte. Wenn er in künstlerischen Fragen sich äußerte, so sprach er eine innere Überzeugung aus, die seinerseits tief begründet war. Und er besaß den Mut, offen zu bekennen, wenn sein Wissen nicht ausreichte. Bereits mehrfach wurde die Übersetzung der Selbstbiographie Cellinis, an der ihn von Haus aus wohl weniger die Bedeutung für ihre Zeit, als das psychologische Interesse an dem Autor reizte, erwähnt. Für seine ganze Art zu denken ist das kurze Selbstbekenntnis bedeutsam, in dem er sich über seine Übersetzung zum Cellini äußert: „Da ich mich in meinem Leben vor nichts so sehr als vor leeren Worten gehütet und mir eine Phrase, wobei nichts gedacht oder empfunden war, an Andern unerträglich, an mir unmöglich schien, so litt ich bei der Übersetzung des Cellini, wozu durchaus unmittelbare Ansicht gefordert wird, wirkliche

Pein". (Tag- und Jahreshefte 1803.) Sieht man ab von dem kunstgeschichtlichen Anhang zum Cellini, für den Meyer mit seinem Wissen aushelfen mußte, so hat es Goethe, offenbar absichtlich, auch später vermieden über ein Kunstgebiet zu schreiben, das ihm persönlich aus eigener Anschauung nur wenig vertraut war. Aber ebenso sicher ist, daß er sich bemüht hat die Mängel in seinem geschichtlichen Wissen auszufüllen und soweit es ihm in Weimar, namentlich im Verkehr mit Künstlern möglich war, nachzuholen, was er mangels „unmittelbarer Ansicht" versäumt hatte. Gelegentlich hat er sich einmal über Majolika-Gefäße geäußert und dabei der Verdienste der Künstlerfamilie der Robbia und anderer großer Meister gedacht. Zeigt doch auch das Innerese ines Hauses mit seinen Schätzen an Skulpturen und Geräten, daß ihm auch diese Meister kennen zu lernen eine Herzenssache und Bedürfnis geworden war.





Antiquare und Gelehrte.

Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet:
glücklich ist, wer sie findet und schmeckt.
Winckelmann.

Mit der römischen Kunstwelt des letzten Drittels des achtzehnten Jahrhunderts ist aufs innigste ein aus dem Norden stammender Kunstfreund verbunden, dessen Name uns in zahlreichen Briefen jener Zeit immer mit Worten des Lobes und der Anerkennung genannt wird: Johann Friedrich Reiffenstein, kaiserlich russischer und sachsen-gothaischer Hofrat, daneben auch Ansbachischer Geheimer Legationsrat, sowie Direktor des russischen Erziehungsinstituts für Künstler in Rom. Aus seinen Titeln kann niemand einen Schluß auf seine wirkliche Stellung ziehen. Man könnte ihn einen Schüler Winckelmanns nennen, wenigstens was die praktisch zu verwertenden Kenntnisse der römischen Kunstdenkmäler, überhaupt die Kenntnis der römischen Verhältnisse betrifft, in die er seiner Zeit umfassenden Einblick gehabt hat. Dreißig Jahre hat er in Rom gelebt: er ist noch mit Winckelmann befreundet gewesen, hat Lessing kennen gelernt und ist Goethe und Herder nahegetreten — von den zahlreichen Fremden, die mit wohltönenden und vornehmen Namen sonst in jenen Jahrzehnten bis zum Ausbruch der Revolution die Stadt besucht haben, gibt es kaum einen, den er nicht den Weg zu den Sehenswürdigkeiten geführt und in die reiche Welt von Kunst und Altertum eingeweiht hätte. Er war in des Wortes vornehmem Sinne der erste Cicerone der damaligen Zeit, und auch Goethe hat seinen Anregungen und Unterweisungen an Ort und Stelle vor den Denkmälern oder daheim im gesellschaftlichen Kreise viel zu danken. Er war freilich kein Mann, der für alle Welt zu haben war, sondern er betrachtete, da er seinen Beruf



lediglich als Ehrensache ansah, seine Dienstleistungen als einen Akt der Liebenswürdigkeit, mit der er besonders später, nicht verschwenderisch umzugehen pflegte. Sein kunstgeschichtliches Wissen und, was uns am meisten interessieren würde, die bei seinen Führungen befolgte Methode zu beurteilen, ist leider sehr schwer, da er hierüber keine Abhandlungen hat drucken lassen und sich aus den Werken anderer, die seinen Worten gelauscht und sie — so auch Goethe — teilweise für ihre Aufzeichnungen benutzt haben, nur sehr mangelhaft ein Bild seiner Wirksamkeit machen läßt[65].

Reiffenstein stammte aus Ragnit in Preußisch Litthauen, wo er am 22. November 1719 geboren war. Nach dem frühzeitigen Tod seiner Eltern kam er in das Pauperhaus in Königsberg und von 1735 ab besuchte er die dortige Universität, um die Rechte und die schönen Wissenschaften zu studieren. Er zeichnete und malte und soll sich, da er kein Vermögen besaß, zeitweilig mit Miniaturmalereien sein Brot verdient haben. Wichtig für seinen Lebenslauf war es, daß er mit seinem Landsmann Gottsched bekannt wurde, als dieser von Leipzig aus seine Heimat einmal wieder besuchte. 1744 kam er nach Berlin als Begleiter eines jungen Edelmannes, das Jahr darauf wurde er von Gottsched als Pagenhofmeister nach Kassel empfohlen. Hier wurde er zum Rat ernannt und man machte ihm Aussicht auf die „Anwartschaft" der Bibliothekarsstelle, die daselbst ein gewisser Arkenholz bekleidete. In seiner Stellung in Kassel wird er Zeit und Muße gehabt haben, sich mit den bildenden Künsten näher zu befassen. In Gottscheds „Neuem Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste" (II. Bandes 5. Stück, Leipzig 1746) findet sich schon ein mit R unterzeichneter, ganz im Sinne von Gottsched verfaßter, ja wahrscheinlich von ihm veranlaßter Aufsatz „Anmerkungen über die neuerfundenen Zierrathen in den Werken der Maler und Bildhauer", in dem die Ornamente an Gebäuden, Gefäßen usw. wegen ihrer Wildheit und Unnatürlichkeit und wegen ihrer unmöglichen Verbindungen stark getadelt und die deutschen Künstler aufgefordert werden, die Nachahmung fremder Elemente, in denen von der Natur abgewichen und Schönheit und Richtigkeit außer acht gelassen wird, sowie die verworrene Einbildungskraft ihrer Nachbarn nachzuahmen, endlich aufzugeben und zu sich selbst zurückzukehren und ihren Witz „nach der Vorschrift einer gereinigten Vernunft" zu bilden. Auch als bildender Künstler hat er sich großen Ansehens erfreut. „Ein Freund aus Kassel und großer Künstler in der Malerei, so schreibt 1758 die Gottschedin an eine Freundin, erbot sich bei seinem Hiersein (d. h. in Leipzig) mich zu malen". Statt ihrer malte er aber





Johann Friedrich Reiffenstein

Stich von G. Morghen nach Guttenbrunn

Zu Seite 238

die später als Gönnerin des jungen Goethe bekannt gewordene Frau Professor Böhme — „ein wohlgetroffenes (leider verschollenes!) Bild", das diese dem Professor Böhme schenkte. Als Begleiter eines Grafen Lynar bereiste er in den Jahren 1760—1762 Frankreich und Italien. In Rom, wo sich Winckelmann, der Antiquario nobile, vornehmer Reisender bei ihrer Wanderung durch die Stadt annahm, erschien ihm seine Zukunft in ihrem wahren Lichte: er ward von der auf ihn einstürmenden Welt der Kunst so begeistert, daß er den Entschluß faßte, in Rom dauernd sich niederzulassen, ohne vorher nach Deutschland noch einmal zurückzukehren und „ohne die Religion verändert zu haben" wie Winckelmann ausdrücklich betont. Seinen ihm anvertrauten Grafen begleitete er noch bis Florenz, um dann wieder in die ewige Stadt zurückzukehren.

In Winckelmanns Briefen an seine Freunde kehrt vielfach der Name Reiffensteins wieder. Wir erfahren, daß Winckelmann dem nur um zwei Jahre jüngeren deutschen Landsmann in Rom bald freundschaftlich nahegetreten ist und ihn in seine Wissenschaft und in die Kenntnisse der römischen Welt mit all der Uneigennützigkeit, die seiner Person zu eigen war, eingeführt hat. Diese Freundschaft muß sich sehr schnell angebahnt haben. Denn schon im Jahre 1763, wo Winckelmann zum Antiquario der apostolischen Kammer oder Oberaufseher der Altertümer in und um Rom ernannt wurde, war es Reiffenstein, dem neben einem alten Freunde diese Freudenbotschaft zuerst mitgeteilt wurde. Winckelmanns Absicht war es, diese „Stelle zu einer höheren Würdigkeit zu erheben". Seine Vorgänger, namentlich der Abbate Venuti, hatten es sich nicht nehmen lassen, den Fremdenführer auch in solchen Fällen zu spielen, wo bei den fremden Gästen ein nicht allzu hohes geistiges Interesse vorhanden war. Hier wollte Winckelmann nun ein für allemal ablehnen. Komme einmal ein ganz außerordentliches Talent, so werde er, was ihm möglich sei, ohne alle Absicht mit Vergnügen tun. „Dieses melde ich meinen Freunden (Brief an Wiedewelt, Mai 1764), die etwa Fremde an mich weisen wollten. Ich diene einem jeden gern mit Rat und Nachrichten, aber nicht, mit Fremden herum zu fahren." Für diesen Posten scheint Winckelmann nun Reiffenstein ausersehen zu haben. Zwar ist er mit seiner Arbeitsmethode nicht einverstanden — „der ehrliche Reiffenstein verliert sich in Kleinigkeiten, unternimmt vieles und bringet nichts zu Ende" — doch kann er ihn, da er immer wieder betonen muß, daß er Fremde nicht führen kann, weil er bisher nur für andere gearbeitet habe, als Cicerone empfehlen: „Da ich den Rath Reiffenstein vorschlagen

kann, der meine Stelle zu vertreten imstande ist" (Brief an Usteri, 27. Juni 1767). Als das Jahr darauf die jähe Nachricht die Welt durcheilte, daß Winckelmann in Triest ermordet worden war, fühlte auch Reiffenstein, was der große Gelehrte in seinem Leben für eine bedeutsame Stellung inne gehabt hatte. Er ist ihm immer ein dankbarer Schüler gewesen. Schon bei Lebzeiten radierte er für eine von Winckelmanns Schriften sein Porträt nach dem bekannten Gemälde der Angelika Kauffmann. Nach seinem Tode aber ließ er ihm zu Ehren die jetzt in der Protomothek des Konservatorenpalastes befindliche, ursprünglich in das Pantheon gestiftete Büste, an deren Aufstellung der Kardinal Albani, Winckelmanns Gönner und Erbe, durch den Tod verhindert wurde, auf eigne Kosten nach dem Bildnis von Maron durch den Bildhauer Doell in Gotha ausführen. Eine Skizze zu Winckelmanns Denkmal, ebenfalls von Reiffensteins Hand, schmückt als Kupfer Feas Ausgabe von Winckelmanns Werken, bei deren Übersetzung er dem Herausgeber auch als Berater zur Seite gestanden hat.

Reiffenstein war jetzt der erste Deutsche in Rom, der mit seinen Kenntnissen die römische Kunstwelt beherrschte, und in einem gewissen Sinne seinen berühmten Lehrmeister zu ersetzen vermochte. Mit welchem Erfolge, erfahren wir von Goethe. In Rom und in Frascati, in der Villeggiatura, galt ihm Urteil und Rat des verständigen Mannes viel. Wenn am Abend im vertrauten Kreise die Erlebnisse des Tages besprochen und die bescheidenen Blättchen, die einzelne skizziert hatten, gezeigt wurden, da ist es Reiffenstein, „der diese Sitzungen durch seine Einsicht und Autorität zu ordnen und zu leiten weiß". Über seine Kenntnisse in kunstgeschichtlichen Fragen ist es sehr schwer, ein Urteil zu gewinnen, da er nach einer Äußerung Ramdohrs erklärte, nichts durch den Druck veröffentlichen zu wollen, eine Versicherung, die, so viel wir wissen, auch gehalten worden ist. Als sicher kann es gelten, daß manche seiner Ansichten und Mitteilungen, die er gelegentlich seiner Führungen oder sonst im Gespräch gab, in Ramdohrs dreibändiges Werk hinübergeflossen sind. Ramdohr hat hierüber selbst, wie wir sahen, unumwundenes Geständnis abgelegt. Aber wer vermag zu sagen, an welchen Stellen dies der Fall ist und wieweit hier Reiffensteins geistiges Eigentum vorliegt? Von seiner Methode erhalten wir durch Goethe einen eigenartigen Begriff. Um Kunstwerke in Rom zu genießen, müsse man sich, so dozierte Reiffenstein, nicht gleich unmittelbar an das Beste wenden, sondern erst bei den Caraccis anfangen, und zwar in der farnesischen

Gallerie, dann zum Raffael übergehen und zuletzt den Apoll vom Belvedere so oft zeichnen, bis man ihn auswendig kenne — Goethe bemerkt zu dieser sonderbaren Staffel, daß die jüngeren Künstler, die Eigenheiten des wackeren Reiffenstein, die man Schwachheiten zu nennen pflege, kennend, sich darüber oft im Stillen scherzhaft und spottend unterhalten hätten[66]). Ramdohr hat übrigens die Reiffensteinsche Methode ziemlich getreu übernommen. Sonst ist das Urteil verschieden über Reiffenstein. Tischbein meinte, er habe keine Originalität besessen und habe die Leute immer noch als Pagenhofmeister behandelt, dem man nicht widersprechen dürfe. Auch Heinrich Meyer hält von der Selbständigkeit seines Urteils nicht viel: in allem, was in das Fach der Altertumskunde einschlage, richte er sich nach Winckelmann, in den praktischen Kunstregeln pflichte er Mengs bei, ebenso in der besonderen Hochschätzung Raffaels, auch von römischen Künstlern suche er zu profitieren. Alle anderen aber rühmen Reiffensteins liebenswürdigen Sinn und es fehlt auch nicht an Zeugnissen, die ihn als Künstler und Gelehrten hochhalten — „einen gefälligen, guten, muntern Gesellschafter" nennt ihn Goethe in einem Briefe an Knebel (3. Okt. 1787). Hackert rühmt ihm nach, er habe in allem einen sehr gebildeten und sichern Geschmack, eine genaue Kenntnis der Zeichnung nach dem Stil der Griechen, und urteile sowohl in der Bildhauerei als Malerei sehr richtig, aber auch für das Kolorit habe er ein sehr sicheres Auge und beurteile mit eben der Richtigkeit Gemälde von allen Gattungen. Da er selbst ausübender Künstler sei, so seien ihm die Schwierigkeiten der Kunst nicht verborgen und er habe davon mehr Kenntnisse, als gemeiniglich die gelehrten Kunstkenner und Beurteiler besitzen. Selbst in der Architektur habe er einen sehr feinen Geschmack, sowohl hinsichtlich des Stils, als in Rücksicht auf Schönheit und Verzierung. Er urteile hierin mit Strenge und Richtigkeit und lasse keine Verzierung gelten, von deren Dasein man nicht eine befriedigende Ursache angeben könne — Dinge, die sehr vernünftig klingen und sich mit den Ausführungen decken, die er als jugendlicher Verfasser in der oben genannten Abhandlung gegeben hatte.

Besonders sind es technische Experimente gewesen, die Reiffenstein sehr gereizt und zu Erfindungen angeregt haben. Er fand das Verfahren wieder, aus Glaspasten Kameen mit vielfarbigen Lagen zu machen, wie man sie nach Plinius schon im Altertum kannte. Winckelmann rühmt von dieser Erfindung, daß die Nachahmung selbst bei hochgeschnittenen Steinen in Glas so gelungen sei, daß man diese als wirkliche

Steine am Finger tragen könne. Dann hat er die Enkaustik der Alten, die Kunst der Malerei in Wachsfarben, wieder beleben wollen: praktische Versuche ergaben die Brauchbarkeit des Rezeptes und Hackert sprach sich höchst anerkennend darüber aus. Die vielen fürstlichen Fremden, die er in Rom kennen lernte, haben dazu beigetragen, ihm ein bequemes Auskommen zu sichern, denn von seinen Führungen, die er im Interesse der Fremden z. B. beim Einkaufen von Kunstwerken gern übernahm, hat er durch Vermittlungen nie einen Vorteil gehabt. Zu seinen Gönnern gehörten besonders die Russen. Erst verschaffte ihm General Iwan Schuwaloff eine Pension von der Petersburger Akademie, dann zeigte sich ihm die Kaiserin von Rußland gnädig, indem sie ihn beauftragte, für die Ermitage in St. Petersburg Raffaels Loggienbilder unter seiner Aufsicht kopieren zu lassen. Für seine Mühewaltung erhielt er eine jährliche Pension von fünfhundert Zechinen, so daß er nun so gestellt war, daß er außer deutschen Fürsten, die Rom besuchten, von Fremden nur noch Russen herumführte. Alles in allem war er ein vielseitiger Mann, als Theoretiker sowohl wie als Praktiker in seinem Fache erfahren, denn „er malte sehr artig und besser als gewöhnliche Liebhaber", in Öl, Pastell und in Aquarell, er radierte und modellierte in Wachs und in Ton. Er starb in Rom am 13. Oktober 1793 und wurde bei der Pyramide des Cestius begraben. Das vom russischen Konsul besorgte Leichenbegängnis, obwohl das eines Protestanten, war sehr prunkvoll — sechzig Wagen folgten dem Sarge und vor dem Tore wurden zweihundert Fackeln angezündet. Es war wohl eine besondere Ehrung für den Toten, denn für gewöhnlich war die Beerdigung protestantischer Christen mit Hindernissen verbunden. Die Überführung der Leiche nach dem Platze an der Cestiuspyramide, der, wie Philipp Moritz erzählt, damals nur durch die Leichensteine „einiger Engländer und protestantischer Deutschen, die in Rom gestorben sind", auffiel, durfte nur während der Nacht in aller Stille erfolgen, daher auch die Fackelbeleuchtung. Der Leichnam wurde gewöhnlich in einen möglichst kleinen Sarg gebettet und in einer gewöhnlichen Kutsche vor das Tor gefahren, damit der Pöbel den Transport nicht gewahr wurde. Von Santa Maria in Cosmedin an, von wo aus erst die Wagen sich anschließen durften, pflegte — wir hörten schon bei Erwähnung von Trippels Leichenbegängnis von solchen Demonstrationen — vielfach Zischen und Pfeifen der erregten Menschenmasse den stillen Kondukt zu begleiten, vielfach ertönte auch der Ruf al fiume, al fiume! Päpstliche Sbirren waren indessen

zur Aufrechterhaltung der Ordnung vertreten; sie geleiteten die Leiche auch bis zum Friedhofe. Bei Reiffenstein hat man möglicherweise um des russischen Konsuls willen die Manifestation des Pöbels zu unterdrücken gewußt. Bedauerlich ist es, daß sich aus Mangel litterarischer Unterlagen nicht ermitteln läßt, inwieweit Reiffensteins Kunstlehre auf die Bildung von Goethes Urteil eingewirkt hat. Über Goethes freundschaftliche Gesinnung liegt in den Aufzeichnungen der Italienischen Reise manches Zeugnis vor. Reiffenstein hoffte wie mancher andere, Goethe würde nach Rom zurückkehren: dann wolle er den „Dr. Faust und soviel anderes liebes und Gutes" von Goethe genießen, aber er hoffte vergeblich. Als Goethe in die Heimat zurückkehrte, machte er als eine Gabe der Erinnerung ihm Originalradierungen von Claude Lorrain zum Geschenk: „Das werteste Gastgeschenk, das er mir zum Abschiede hätte geben können" schreibt Goethe an Carl August 18. März 1788. Leider ist das Bildnis, das Angelika Kauffmann von ihm gemalt hat, und das sich beim Tode der Künstlerin in deren Nachlaß befand, verschollen; es wurde von Kennern als eine ausgezeichnete Arbeit gerühmt.

Neben Reiffenstein hatte der viel jüngere Antiquar und Kunstforscher, der nachmals als Professor der Archäologie an der Berliner Universität zu Ruf und Ansehen gelangte Aloys Hirt sich mit Erfolg in die Stellung eines Cicerone eingearbeitet und als solcher mit den Jahren Erfahrungen und Kenntnisse gesammelt, die die des älteren Berufsgenossen weit übertroffen haben[67]). Er war zehn Jahre älter als Goethe — 1759 als Sohn von Bauern in dem kleinen Dorfe Bella im südlichen Baden, drei Meilen vom Rheinfall von Schaffhausen entfernt, geboren. Er hatte die Universität Nanzig besucht und hier hauptsächlich philosophischen Studien sich gewidmet, hatte dann kurze Zeit in Freiburg, 1779—82 in Wien und zwar vorzugsweise Rechts- und Staatswissenschaften studiert. In Wien trat aber ein Umschwung bei ihm wenigstens insofern ein, als kunstgeschichtliche Interessen sich zu seinen übrigen Studien hinzugesellten. Kaiser Josef ließ damals seine kostbare Gemäldesammlung in den Räumen des Belvedere aufstellen. In den Sommermonaten lenkte Hirt oft seine Schritte hierher, um unter Anleitung eines befreundeten Malers sich in diese neue Welt einzuleben; die Lektüre von Mengs', Winckelmanns und Lessings Schriften, von Sandrart, von Mendelssohn und Lavater förderte ihn wissenschaftlich und theoretisch. Der Wunsch, für sich weiter zu arbeiten, neue Eindrücke in sich aufzunehmen, womöglich auch auf eigenen Füßen vermöge seiner Arbeit zu

stehen, führte ihn in die weite Welt. Er wanderte zunächst nach Venedig, eigentlich ungewiß über das Ziel seines Strebens. Italien, das Land, die Leute, Sprache und Sitten zogen ihn mächtig an, und als er weiter nach dem Süden kam, da reifte in ihm der kühne Entschluß, womöglich in die ganze große Kultur des Landes einzudringen, ihre Erforschung zum Streben seines Lebens zu machen. In Rom aber, wohin er im Herbste 1782 kam, klärten sich unter dem Andrang der gewaltigen geschichtlichen Zeugnisse aus zwei Jahrtausenden und unter dem Druck materiellen Zwanges seine Pläne. Bei emsiger Arbeit und unter fleißigen Wanderungen durch die Stadt waren einige Jahre dahingegangen: wollte er weiter seinen Lieblingsstudien leben, so mußte er gleichzeitig auch auf seinen Lebensunterhalt bedacht sein. Das „Ciceroniat", das in Ansehen stand und unter günstigen Verhältnissen seinen Mann sehr wohl ernährte, bot damals die beste Aussicht, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden, zumal das Bedürfnis der durchreisenden Fremden, sich von einem kundigen Führer zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt in einer gegebenen Zeit geleiten zu lassen, von Jahr zu Jahr gestiegen war. Künstler und Kunstfreunde haben sich hierbei seiner angenommen und es an Empfehlungen nicht fehlen lassen: auch Goethe, der ihn schon in den ersten Wochen seines römischen Aufenthaltes kennen gelernt hatte, hat ihn und zwar von Weimar aus an Herder empfohlen: „Wenn Ihr einen Antiquar braucht, wie Ihr denn einen braucht, so nehmt einen Deutschen, der Hirt heißt. Er ist ein Pedante, weiß aber viel und wird jedem Fremden nützlich sein. Er nimmt des Tages mit einem Zechin vorlieb. Wenn Ihr ihm etwas mehr gebt, so wird er dankbar sein." Hirt hat sich in seinem Berufe sehr wohl befunden. Die Zeit, Fremde herumzuführen, dauerte von Oktober bis nach Ostern, wo der Fremdenverkehr nachließ und bald aufhörte. Der Kursus einer Führung erstreckte sich auf einen Monat, und währte täglich fünf Stunden, von neun bis zwei Uhr. Der Besuch von Künstlerwerkstätten, wo Kunstwerke besichtigt werden konnten und zum Verkauf ausstanden, war in dem Kursus eingeschlossen, ebenso der der Läden von Händlern antiker und moderner Kunstwerke und von Sammlungen verkäuflicher Gemälde. Hirt selbst war in Hinblick auf seine Stellung ebenso wie Reiffenstein vorsichtig genug, für sich selbst nicht zu sammeln, wohl aber sah er es für eine vornehme Pflicht an, die Fremden, die er führte, nötigenfalls nach bestem Wissen bei Einkäufen zu beraten, was bei manchen geriebenen und gewissenlosen Händlern sehr am Platze war. Bei manchen Antiken-Händlern, die sich die Ausbeutung von Fremden

zur Lebensaufgabe machten, war er deshalb eine gefürchtete Persönlichkeit.

Elf Jahre lang, bis zum Frühjahr 1796, ist Hirt in Rom Cicerone gewesen. Die Sommermonate, während der er freie Zeit hatte, benutzte er ausschließlich für seine Studien und seine Reisen, die ihn durch ganz Italien führten. Auf diese Weise hat er sich Kenntnisse angeeignet, die ihn zu einem der gründlichsten Kenner der monumentalen Überreste des Altertums sowie der Zeugnisse neuerer Kunstübung machten. Mit welchem Interesse und geschichtlichem Verständnis er sich mit den Kunstwerken befaßte, zeigt ein Beispiel, das seinem Namen Ehre macht. Im Vatikan war die Kapelle Papst Nikolaus V., in der um 1450 bis 1455 der fromme Dominikaner Fra Angeliko einen durch seine Charaktere ergreifend wirkenden Freskozyklus mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius gemalt hatte, trotz einer früheren Restaurierung in Vergessenheit geraten. Es ist Fra Angelikos letztes großes Werk, für Rom besonders bedeutungsvoll, weil es das einzige größere Zeugnis der Malerei des früheren Quattrocento ist. Die Tür, die jetzt von einem Zimmer am Konstantinssaal in den kleinen weihevollen Raum führt, war damals vermauert; Goethe hat die Kapelle nie betreten. Da war es Hirt, der sie, wie es heißt, „wieder aufgespürt", die seiner Führung unterstellten Fremden nachdrücklich auf die hier verborgenen Schätze hinwies und diese somit in die Kunstgeschichte einführte[68]). Im übrigen liegt seine wissenschaftliche Tätigkeit, die seinen Namen bekannt gemacht hat, außerhalb seines römischen Aufenthaltes, da sein Ciceroniat ihn zu sehr in Anspruch nahm. Über ihn als Menschen haben wir verschiedene Zeugnisse, die sich widersprechen würden, wenn wir nicht wüßten, daß die ihm ungünstigen unter dem Einfluß einer starken persönlichen Abneigung stehen. Matthisson stellt ihm das Zeugnis aus, daß er nicht nur für einen gelehrten Altertumskenner, sondern auch für einen liebenswürdigen Gesellschafter und biederherzigen Mann gelte. Er sei von hohem, stattlichem Wuchs und aus seinem blühenden Gesicht leuchteten Frohsinn und Gutmütigkeit hervor. Ein Zögling Epikurs und Aristipps im feinsten und edelsten Sinne gehöre er zu den glücklichsten und lebensfrohesten Menschen. Goethe zählt ihn schon am 17. November 1786 zu „seinen guten, trefflichen Begleitern", und empfiehlt ihn als Autor an Wieland für den „Teutschen Merkur": „Er ist im Werden, ein tüchtiger, treuer, fleißiger Deutscher, der schon recht schöne historische Kenntnis von Rom und von der Kunst hat und seinen Geschmack im Umgange der Verständigen bildet."

Doch fehlte es nicht an Meinungsverschiedenheiten zwischen beiden, die sich an theoretische und ästhetische Fragen anknüpften, in denen Hirt eigensinnig auf seinem Kopf bestand, so daß er sich den Vorwurf der Pedanterie zuzog. Hirt wollte die griechische und römische Architektur „von der ältesten, notwendigsten Holzkonstruktion" ableiten, während andere, zu denen in erster Linie wohl Goethe selbst gehörte, behaupteten, „daß in der Baukunst wie in jeder andern (Kunst) geschmackvolle Fiktionen stattfänden, auf welche der Baukünstler niemals Verzicht tun dürfe, indem er sich in den mannigfaltigsten Fällen, die ihm vorkommen, bald auf diese, bald auf jene Weise zu helfen habe und von der strengen Regel abzuweichen genötigt sei." Auch hinsichtlich seiner Schönheitstheorie geriet er mit seiner Umgebung in starken Widerspruch, da er im Gegensatze zu Winckelmann, Mengs, Lessing und auch Goethe nicht die Schönheit, sondern die Charakteristik als höchste Tendenz der Kunst ansah und seine Ansicht mit großem Nachdruck verteidigte. Auf diesem Gebiete entzweite er sich auch mit Herder, der freilich beinahe von Haus aus, d. h. von Anfang seines römischen Aufenthaltes an, eine sehr gereizte und unliebenswürdige Stimmung gegen Hirt an den Tag legte. Während Hirt in einem Briefe an Goethe gesteht, von Herders Umgang täglich zu lernen und ihm seine größten Sünden bekennen zu können, da er sein ganzes Zutrauen besitze, ist Herder ungeduldig, schulmeisternd und in seinem Benehmen zuletzt sehr schroff, so daß seine Abneigung gegen Hirt selbst anderen auffiel. „Er — Hirt — ist so dienstfertig und ich brauche ihn so sehr, heißt es in einem Briefe an die Gattin vom 28. Oktober 1788, daß ich ihn tragen muß, ob er mich gleich hart ennuyieret. Er ist ein hölzerner Mensch, und war mir im Grunde von Anfang an zuwider; er weiß indessen viel und ist ein armer Teufel; man muß ihn dulden." Bald darauf heißt es „Hirt ist mir lieb und ich habe ihn aufs beste empfohlen", oder „Hirt ist ein nicht böser Mensch, aber ein gelehrter Pedant, mit dem nicht viel zu tun ist, und der manchmal meine Geduld auf die Probe gesetzt hat". In einem Briefe an Goethe aber spricht er von seinen erzieherischen Maßregeln, die beweisen, daß Hirt ein sehr gutmütiger Mensch war: „Ich treibe und hobele ihn gewaltig, und er hat viel von mir zu leiden, welches er alles aber recht gut aufnimmt." Aber als Hirt eines Tages eine Abhandlung über den Laokoon vorgelesen hatte und hier im Anschluß an seine Schönheitstheorie an Winckelmann und namentlich an Lessing Kritik zu üben sich erdreistet hatte, da war bei Herder, der sich auch im Stillen verletzt

fühlte, daß das von ihm in den „kritischen Wäldchen" entwickelte höchste Gesetz der Schönheit in der bildenden Kunst von dem jüngeren Antiquar in Frage gestellt wurde, die Geduld erschöpft. Denn Hirt lehrte: Nicht die stille Ruhe, der gemilderte Ausdruck und überhaupt diese Art von Schönheit, sei das erste Grundgesetz der bildenden Künste, sondern Bedeutung, Charakteristik und Wahrheit, eine Theorie, von der er allerdings in Hinblick auf die Autoren, die er bekämpfte, meinte, sie sei „sehr choquant". Herder dagegen schrieb u. a. im ersten kritischen Wäldchen: Daher komme das Unendliche und Unermeßliche in der bildenden Kunst, das sie vor allen anderen Künsten des Schönen voraus hat: nämlich ein höchstes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantasie die stille Ruhe des griechischen Ausdrucks; denn beide seien die Mittel uns in den Armen einer ewigen Entzückung und in dem Abgrunde eines langen, seligen Anblicks zu erhalten. Herder vermochte den Widerspruch nicht zu ertragen und in dem Gefühle, daß hier etwas Unerhörtes geschehen sei, schreibt er an die Gattin, Hirt habe die ganze Kunst so grobsinnig behandelt, daß er sein Inneres ganz von sich entfernt habe. „Er ist ein Kohlstrunk und wird ein Kohlstrunk bleiben." Hirt gegenüber hat sich Herder von einer sehr unliebenswürdigen Seite gezeigt, was man nur begreifen kann, wenn man annimmt, wie Herder selbst auch andeutet, daß er von Haus aus gegen ihn eingenommen war und nicht verstand, auch die Ansicht eines Jüngeren zu achten, sobald sie seiner oder der hergebrachten Theorie zuwider war.

Goethe gegenüber hat Hirt immer eine unbegrenzte Dankbarkeit an den Tag gelegt. In der in Gemeinschaft mit Moritz begründeten und herausgegebenen Zeitschrift „Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Litteratur und Kunst" findet sich im ersten Heft (1789) ein Aufsatz von Hirt „Historisch-architektonische Beobachtungen über die christlichen Kirchen", an H. v. G. in W., eine Geschichte der Entwicklung des Kirchenbaues von der heidnischen und christlichen Basilika an, auch mit Rücksicht auf die innere Ausstattung der Kirche, eine sehr verständige Abhandlung, über deren Grundzüge vielleicht Hirt mit Goethe in Rom gesprochen hatte. Noch zwanzig Jahre später — in einem Briefe vom Oktober 1806 — erinnert sich Hirt, der bereits 1794 herzoglich Weimarischer Hofrat geworden war, dankbar des Einflusses, den Goethe auf seinen Lebensgang gehabt hat: „Ihnen habe ich die erste Aufmunterung in den Studien, die von meinem Leben unzertrennlich sind, zu verdanken. Sie haben der Welt gleichsam die erste

Hoffnung von mir gegeben.“ Hirt war damals schon seit zehn Jahren aus Italien zurückgekehrt, hauptsächlich unter dem Druck der politischen Ereignisse, die für den Fremden das Bleiben im Lande unerquicklich machten. Ein Umschwung in seinem Leben trat bald nach seiner Rückkehr 1796 in Berlin ein. Als er die hier befindlichen Antiken besichtigen wollte, erfüllte es ihn mit Bedauern, daß sie in den weitläufigen Schlössern, in Berlin selbst, in Charlottenburg und Potsdam verstreut und wenig zugänglich waren. Hirt sprach dieses Bedauern dem Könige aus, und dieser forderte ihn auf, er möge seine Meinung in dieser Sache äußern, da er, der König, einer Vereinigung der Schätze in einem Museum nicht abgeneigt sei. Hirt kam der Aufforderung nach. Sein Wunsch war, in Göttingen oder Weimar für die Dauer sich niederzulassen, aber unmittelbar vor der Abreise von Berlin traf die Nachricht ein, daß ihn der König zu halten wünsche und zum Mitgliede seiner Akademie der Wissenschaften ernenne. Über vierzig Jahre hat er hier gewirkt — seit 1810 als ordentlicher Professor an der neugegründeten Universität. Er starb im Jahre 1839.

Hirts Haupttätigkeit galt der Geschichte der antiken Baukunst, die er als eine der Plastik ebenbürtige Wissenschaft in das System der klassischen Archäologie einführte. Aber auch auf kunstmythologischem Gebiete hat er Studien gemacht, hat eine Geschichte der bildenden Künste bei den Alten (1833) geschrieben und war in früheren Jahren auf Grund von Goethes Empfehlung für Wielands Teutschen Merkur und Schillers Horen tätig. Goethe ist noch zwei Jahre vor seinem Tode brieflich mit ihm in Verbindung gewesen.

Im Verlaufe unserer Darstellung ist der Name von Karl Philipp Moritz oft genannt und sein Zeugnis über römisches Leben und römische Zustände ebenso oft angeführt worden. Wir verdanken seiner fleißigen Feder das dreibändige wie Goethes Italienische Reise in Briefform gehaltene Werk „Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788“, das 1792 und 1793 in Berlin erschien, eine keineswegs den reichen Stoff zu einer kulturgeschichtlichen Schilderung der damaligen Zeit zusammenfassendes Werk, sondern vielmehr ein aus aphoristischen Bemerkungen, die sich lose und ohne einen rechten, innern Plan aneinanderreihen, aus zufälligen Beobachtungen und gelegentlichen Bemerkungen sich zusammensetzende Sammlung, die viel Unwichtiges enthält, aber doch wieder auch viele Mitteilungen bringt, die für die Erkenntnis der damaligen Zeit von Wichtigkeit sind. Aber selbst in der

Schilderung scheinbar unwichtiger Dinge gibt er uns einen Wink zum Verständnis von Sitten und Bräuchen, für den wir nur dankbar sein können. Das Werk hat sich für uns deshalb als besonders brauchbar erwiesen, weil, abgesehen von der Gewissenhaftigkeit des Verfassers und seinem Streben Selbsterlebtes mitzuteilen, die Darstellung dieselbe Zeit umfaßt, während der Goethe auf römischen Boden weilte. Moritz hatte wenige Tage vor Goethe, vielleicht auf dem nämlichen Wege wie dieser, seinen Einzug in die ewige Stadt gehalten, schon damals mit der festen Absicht, „daß in den besten und ruhigsten Momenten seine Beschreibung sich daran wagen solle". Unter dem 20. November 1786 verzeichnet er Goethes Ankunft und zwar mit Worten, die erkennen lassen, daß die Bekanntschaft mit dem Dichter ihm einen Gewinn seines Lebens bedeuteten: „Mein hiesiger Aufenthalt hat dadurch ein neues und doppeltes Interesse für mich gewonnen. Dieser Geist ist ein Spiegel, in welchem sich mir alle Gegenstände in ihrem lebhaftesten Glanze und in ihren frischesten Farben darstellen. Der Umgang mit ihm bringt die schönsten Träume meiner Jugend in Erfüllung, und seine Erscheinung, gleich einem wohltätigen Genius in dieser Sphäre der Kunst, ist mir sowie mehreren ein unverhofftes Glück." Vier Tage darauf, am 24. November, erwähnt ihn Goethe in einem Briefe an Frau von Stein, in der „Italienischen Reise" dagegen erst am 1. Dezember[69]).

Moritz ist der Verfasser des „Anton Reiser", eines „psychologischen Romans", in dem er seine eigene Jugendgeschichte ausführlich erzählt. Sie liest sich in der Tat wie ein Roman, in dem der Held bald in der Rolle des Dulders, bald in der des melancholischen Schwärmers und unstäten Scholaren erscheint. Er war 1757 in Hameln als Sohn unbemittelter Eltern geboren und hat in seiner Jugend viel mit Armut zu kämpfen gehabt. Auch seine Erziehung ließ zu wünschen übrig. Seine Eltern lebten in Unfrieden: die Mutter war fromm, so wie es sich für eine brave Bürgersfrau schickte, der Vater war aber der Mystik ergeben und suchte, was das Unglück war, dem Sohn seine mystischen Ideen beizubringen. Daneben hatte der Knabe viel unter Krankheit zu leiden, er wurde früh „ein Sohn der Schmerzen" und hat bis an sein frühes Lebensende einen siechen Körper behalten. Nachdem seine Eltern nach Hannover übergesiedelt waren, erhielt er hier in der Realschule lateinische Stunden, wodurch er sich, wie seine Biographien bemerken, „sehr geehrt und geschmeichelt fühlte". Auch mit einem alten Kandidaten machte er Bekanntschaft, der ihm mystische Erbauungsbücher verschaffte und

durch diese rührselige Lektüre auf den Knaben zu wirken suchte. Denn er war zu lenken, solange die Erziehung nach seinem Willen ging, aber eigensinnig, leidenschaftlich und zu schlechten Streichen geneigt, sobald sein Eigenwille nicht Befriedigung fand. Er sollte Hutmacher werden und wurde vom Vater nach Braunschweig in die Lehre gegeben, nebenbei wurde er in eine lateinische Schule geschickt, hörte Sonntags fleißig Predigten an, und der Gedanke Geistlicher zu werden, erfüllte sein ganzes Sinnen. Unter solchen Umständen war der ehrsame Hutmacher mit seinem Lehrling natürlich nicht zufrieden, und als dieser in einem Anfall von Lebensüberdruß, vielleicht auch, wie erzählt wird, „aus erkünsteltem Heroismus", durch den er Aufsehen oder Mitleid erregen wollte, sich ins Wasser gestürzt hatte, mußte er die Lehre aufgeben und wurde vom Vater nach Hannover zurückgeholt. Er erreichte es aber doch, daß er nach der Konfirmation das Gymnasium besuchen konnte, um sich auf das Studium der Theologie vorzubereiten. Da seine Eltern Hannover verließen, mußte er sich den Lebensunterhalt durch Chorsingen verdienen. Durch die Bekanntschaft mit einem jungen „genialischen" Mann geriet er aber auf Abwege: er versäumte die Schule und bei seiner durch Deklamierübungen geweckten Vorliebe für das Theater, und über der Lektüre von Romanen und Schauspielen vergaß er alle seine Pflichten. Er ging schmutzig und zerrissen einher und erregte allenthalben Anstoß durch seinen Lebenswandel. Um die Ekhofsche Truppe in Weimar zu sehen, machte er sich mit geringen Mitteln von Hannover zu Fuße auf den Weg dahin, zugleich in der Hoffnung, den Dichter des „Werther" zu begrüßen. Denn den Roman hatte er „mit Heißhunger" verschlungen, da ihn darin alles unwiderstehlich anzog. Aber Ekhof war nicht mehr in Weimar, sondern in Gotha, wohin er nun ging; Ekhof nahm ihn zwar freundlich auf, lehnte aber ab ihn zu engagieren. Bei einer anderen Truppe, die er suchte, fand er auch keinen Anschluß und so faßte er denn, da ihn der Weg nach Erfurt geführt hatte, den kühnen Entschluß, Theologie zu studieren, ohne alle Mittel, nur auf die Wohltätigkeit seiner Mitmenschen angewiesen. Aber er ließ sich abermals von seinen Studien zum Schauspiel hinlocken, spielte auch einige Rollen mit Beifall, als ihm aber das weitere Auftreten mit Rücksicht auf seine Eigenschaft als Theologe untersagt wurde, entschloß er sich kurz das Studium aufzugeben und Schauspieler zu werden. Er wollte sein Glück bei einer Truppe in Leipzig versuchen, als er aber hier eintraf, hörte er, daß der Direktor verschwunden sei und die Truppe sich aufgelöst habe. Nun lernte er in der Nähe

von Leipzig einen Herrnhuter kennen, zog mit diesen nach Barby und hoffte bei seinem Hang zur Mystik und Schwärmerei bei der Brüdergemeinde eine Zukunft zu finden. Aber auch hier hielt er das Leben, weil es ihm zu zwangvoll und langweilig war, nicht aus. Er entschloß sich vielmehr (1777), das Studium der Theologie wieder aufzunehmen und begab sich zu diesem Zwecke nach Wittenberg. Aus seinen weiteren Irrfahrten, die seine Lebensgeschichte im Lichte der Geschichte der fahrenden Scholaren erscheinen lassen, mag nur erwähnt sein, daß es ihm schließlich gelang, am Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin eine Lehrerstelle zu erhalten; 1780 stieg er sogar zur Stellung eines Conrektors auf, vier Jahre später erhielt er den Titel eines Professors — trotz aller Schicksalsschläge und aller Fährlichkeiten des Lebens war er nun, noch nicht dreißig Jahre alt, an einem Ziele angelangt, das ihn hätte befriedigen und an die Scholle fesseln müssen. Aber seine Gesundheit war erschüttert, und man muß wohl annehmen, daß er lungenkrank war. Trotzdem suchte er auf größeren Reisen seinen Gesichtskreis zu erweitern: er bereiste England und legte die Erträgnisse dieser Reise in Briefen, „Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782“ nieder, später ging er nach Mittel- und Süddeutschland, besuchte auch Weimar, wo er Goethe nicht antraf (Schiller hatte er vordem in Leipzig kennengelernt), dann auch Hamburg. Bis 1786 war er in Berlin am Gymnasium tätig. Aber der längere Aufenthalt wurde ihm verleidet, da die Liebe ihn in ihre Fesseln schlug und er sich in dieser Lage, wie ein älterer Biograph erzählt, mit der vom Werther gefiel, obwohl er keiner wahren, tiefen Empfindung für ein Wesen außer sich fähig gewesen sei. Das Verhältnis mit der Geliebten, einer verheirateten, aber vornehm gesinnten Frau, die vorteilhaft auf ihn einzuwirken suchte, wurde gelöst und nun kannte der Drang nach Italien, wohin sich schon seit Jahren sehnsüchtig sein Blick gerichtet hatte, keine Grenzen mehr. Mit Unterstützung des Braunschweiger Verlegers Campe, für dessen Verlag er schreiben sollte, machte er sich auf die Reise und traf, wie wir sahen, Ende Oktober, fast gleichzeitig mit Goethe, in Rom ein.

Wir erfahren von Goethe nicht, auf welche Weise ihm, der damals möglichst vermied, neue Bekanntschaften zu machen, Moritz nahe getreten ist. Trotzdem er von seinem abenteuerlichen Leben und dem Unstäten seines Charakters unterrichtet gewesen sein mag, muß sich sehr bald ein freundschaftliches Verhältnis zwischen beiden Männern angebahnt haben. Am 24. November schreibt der Dichter an Frau von Stein, Moritz sei

in Rom, ein sehr guter, braver Mann, mit dem sie viel Freude hätten, was er in der spätern Redaktion in die Worte „ein reiner, trefflicher Mann" abänderte. Dann kam wenige Tage später der Unglücksfall, bei dem Moritz den Arm brach: Goethe hat ihn in den Wochen, wo er an das Haus gefesselt war, wie ein vertrauter Freund den andern gepflegt, so daß er von sich selbst bekennen konnte: „Was ich diese vierzig Tage bei diesem Leidenden als Wärter, Beichtvater und Vertrauter, als Finanzminister und geheimer Sekretär erfahren und gelernt, mag uns in der Folge zugute kommen". Er verdankte ihm zwar allerhand Kenntnisse, aber er schien doch bei aller Zuneigung zu ihm nicht von der Solidität seiner Lebensführung überzeugt zu sein, denn kurz vor der Abreise nach Neapel meint er, er lasse Moritzen ungern allein: „Er ist auf gutem Wege, doch wie er für sich geht, so sucht er sich gleich beliebte Schlupfwinkel". Nach der Rückkehr aus dem Süden besteht die Freundschaft fort und im Oktober schreibt Goethe: „Moritz ist bisher mein liebster Gesellschafter geblieben, ob ich gleich bei ihm fürchtete und fast noch fürchte, er möchte aus meinem Umgange nur klüger und richtiger, weder besser noch glücklicher werden, eine Sorge, die mich immer zurückhält, ganz offen zu sein".

Interessant ist Herders Urteil über Moritz und den Freundschaftsbund mit Goethe. Auch er hatte Moritz in Rom kennen gelernt, klagt aber, daß dieser wenig zu ihm gekommen und auch zurückhaltend gewesen sei. Moritz sei ein guter Mensch, auch ein seltener Mensch in der Art, wie er sich seine Ideen stelle, in ihnen aber sei nichts Lichtes, nichts Geendigtes; seine Gespräche ließen weder Klarheit noch Erquickung zurück und im Grunde sei er ein gedrücktes, krankes Wesen, auch in seiner Gedankenreihe, die nichts für ihn, für Herder, sei. „Wir sind weiter". Ärgerlich ist Herder offenbar auch darüber, daß Moritz in Goethe „vernarrt" sei und seine ganze Philosophie darauf gerichtet habe „ihn als das Summum der Menschheit zu vergöttern", während Goethe für Moritz einen „entsetzlichen Enthusiasmus" an den Tag lege (Brief an seine Gattin, 10. Februar 1789). Herders Urteil ist auch hier nicht von liebenswürdigen Empfindungen getragen. Daß dem vielgeprüften, vom Schicksal, wenn auch viel mit durch eigene Schuld, umhergeworfenen, von Krankheit heimgesuchten, schwermütigen, oft an sich selbst verzweifelnden Moritz die lichtvolle, Alle bezaubernde Gestalt Goethes „wie ein Gott erschien" — wer begriffe in Moritzens Sinne nicht, was in der Fügung, die ihn im Lande seiner Sehnsucht mit dem seit Jahren glühend

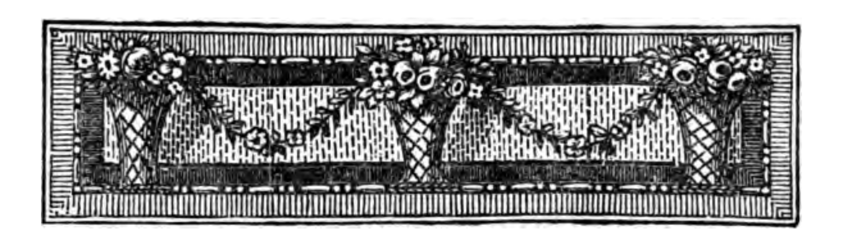
verehrten Dichter des „Werther" zusammenführte, für eine Gnade des Schicksals lag und wer wüßte nicht, daß Goethe auch andern wie „ein Gott" erschien, nicht nur in Italien, wo er nichts von höfischen Formen an sich hatte, sondern auch in der Heimat, wo man ihn mit Apoll, später mit Jupiter verglich? Hier wird Schiller das Richtige treffen, wenn er (an Körner, 12. Dezember 1788) schreibt, Goethe und Moritz seien sich in Rom sehr nahe gekommen und letzterer sei über Goethes „Humanität panegyrisch entzückt". Er fügt dann noch die kurze, mit Herder im Widerspruch stehende Charakteristik hinzu, auch er finde sehr viele Berührungspunkte mit Moritz. Sein Wesen habe viel Tiefe, seine Seele wirke schwer, aber er bearbeite seine Ideen zu möglichster Klarheit. Es ist sicher, daß auch Goethe solche Berührungspunkte gefunden hat, und hieraus mag sich seine Zuneigung zu Moritz, seine Hochschätzung und das Entgegenkommende seines persönlichen Wesens (was Schiller „Humanität" nennt) erklären.

Auch über Moritzens wissenschaftliche Tätigkeit in Rom erfahren wir von Goethe einiges. „Moritz studiert jetzt die Antiquitäten und wird sie zum Gebrauch der Jugend und zum Gebrauch eines jeden Denkenden vermenschlichen und von allem Büchermoder und Schulstaub reinigen. Er hat eine gar glückliche, richtige Art, die Sachen anzusehen." Aber das Werk ist leider nicht das geworden, was es werden sollte, falls es mit dem Bruchstück „Anthusa als Geist der römischen Altertümer", das 1791 in Berlin erschien, und nur von den Festen der Römer handelt, identisch ist. Aber auch mythologische Studien betrieb Moritz: „Durch tagtägliche Gespräche, durch Anschauen so vieler wichtiger Kunstwerke regte sich in ihm der Gedanke, eine Götterlehre der Alten in rein menschlichem Sinn zu schreiben und solche mit belehrenden Umrissen nach geschnittenen Steinen künftig herauszugeben". Dieses Werk erschien ebenfalls 1791 in Berlin unter dem Titel: „Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten", mit 65 Kupfern nach geschnittenen Steinen und sonstigen Antiken, deren Auswahl Asmus Jakob Carstens mit ihm getroffen hatte. Das für unsere jetzigen Begriffe unscheinbare Buch, das es sich zur Aufgabe machte, die mythologische Dichtung als Sprache der Phantasie der einzelnen Dichter aufzufassen und sie nicht inhaltlich zu erklären, sondern durch die Kunstwerke zu erläutern und zu einem Kulturbild ihrer Zeit, zu einem „Gesamtbild der dichterischen Anschauungen des Altertums" zusammenzufassen, wurde sehr günstig beurteilt — Körner wollte Goethes Ideen darin wiedererkennen — und

ist vielfach, auch neuerdings noch, neu herausgegeben worden. Ein kleiner Aufsatz „Über die bildende Nachahmung des Schönen", der aus den Unterhaltungen in dem römischen Freundeskreise, die Moritz „nach seiner Art benutzt und ausgebildet", hervorgegangen war, ist teilweise von Goethe wörtlich in dem Märzbericht 1788 der Italienischen Reise abgedruckt: es ist ein ästhetisches Essay, das mehr geschichtlich als um seiner selbst willen Wert besitzt. Eine in Gemeinschaft mit Hirt herausgegebene Zeitschrift „Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Litteratur und Kunst", von der sechs Hefte erschienen, wurde oben bereits genannt. Ein kleiner Aufsatz Goethes „Moritz als Etymolog" ist dem Dezemberbericht der Italienischen Reise angehängt.

Moritz kehrte im Herbst 1788 aus Italien zurück. Von Anfang Dezember bis 1. Februar 1789 weilte er in Weimar, wo sich Goethe seiner in alter Freundschaft annahm und auch Schiller ihn schätzen lernte. Durch Karl Augusts Vermittelung erhielt er die Professur der Theorie der schönen Künste und der Altertumskunde in Berlin, wohin er nun wieder für den Rest seines Lebens übersiedelte. Er starb im Juni 1793 an einem Lungenleiden. Äußerlich hat sein Leben, das ihm noch Ehren aller Art brachte, wohl einen versöhnenden Abschluß gefunden, aber er blieb doch ein unglücklicher Mensch, der durch sich selbst am meisten zu leiden hatte, dem allerdings später auch trübe Erfahrungen nicht erspart blieben. Sein Leben ist durch Goethes Freundschaft verklärt worden, ein Glück, daß mancher Sterbliche damals als ein gütiges Geschenk des Schicksals dankbar empfunden hat.





Gesellschaftliches Leben. Die Arkadier. Theater. Freundschaft.

> Und in seiner Trauten Kreise,
> Sorgenfrei und unterhaltend,
> Eine Welt nach seiner Weise,
> Nah und fern umhergestaltend.
>
> Goethe 1815.

Das gesellschaftliche Leben Roms im letzten Drittel oder Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, die zeremoniösen Bräuche, die im Verkehr mit den Fürsten und Monsignori der Kirche üblich, die Sitten, die in der Umgebung des hohen Adels zu beobachten waren, die zu dem Lokalkolorit der Stadt gehörigen vornehmen Conversazioni, bei denen sich in glänzend erleuchteten Gallerien die römischen Großen, Kardinäle und andere Geistliche zur Unterhaltung und zum Spiel bei Limonade und Schokolade zusammenfanden, die gelehrten Conversazionen, bei denen sich die ersten Litteraten der Stadt aus dem Kreise der Geistlichen und Laien versammelten, um über Politik und allerhand schöne und gelehrte Sachen in einem anregenden Kreise zu diskutieren, alles, was der Fremde suchte und gern mitnahm, wenn er das Getriebe der Stadt kennen lernen wollte, die als der Brennpunkt des geistigen und als ein Hauptpunkt des geselligen Lebens galt, wird man aus Goethes Werken nicht erfahren. Wer in diese Seite der römischen Welt einen Einblick tun will, muß sich mit Winckelmanns Lebensgeschichte befassen, und er wird in Justis lichtvoller Darstellung seiner römischen Jahre dieses Kulturbild in aller Klarheit aufgezeichnet finden. Zwanzig Jahre später, als Goethe in Rom weilte, wird es nicht anders gewesen sein. Über die damalige Art des gesellschaftlichen Verkehrs und die Bräuche in den höheren

Kreisen erfahren wir manches durch Herder, der in seinen Briefen an die Gattin in vertraulicher Weise über das Leben, wie er es führte oder notgedrungen führen mußte, sich geäußert hat. Wir wissen, daß seine Reise nach Italien — in Gesellschaft des durch den Adel seines Geschlechts angesehenen Herrn von Dalberg und seiner Geliebten, der herrschsüchtigen Seckendorf, dann auch im Gefolge der Herzogin Anna Amalia — sich unter ganz anderen Voraussetzungen als bei Goethe vollzog. Er war abhängig von seiner Umgebung, beengt in seinen Bewegungen, vor allem aber abhängig von seiner geistlichen und amtlichen Stellung, die ihn mit einem würdevollen Milieu umgab, ihn veranlaßte, auf die Wahrung dieser Würde bedacht zu sein und ihm in der Gestaltung seines römischen Aufenthaltes die Rücksicht auf die äußere Form empfahl. Goethe hatte, von der Überzeugung ausgehend, daß in Rom jeder in seiner Art selig werden müsse, ihn vor solchen den Genuß an den Schönheiten der Natur und Kunst nur trübenden und beeinträchtigenden Gefahren des gesellschaftlichen Lebens gewarnt, und Herder war in mancher Hinsicht auch den Ratschlägen des Freundes gefolgt. Aber als er in Rom angelangt war, bedauerte er, Goethes Rat gebraucht zu haben. In seiner schlechten Laune schreibt er da: „Goethe hat gut reden; alle seine Ratschläge in Ansehung Roms taugen nicht; er hat wie ein Künstlerbursche hier gelebt" und nun kommt das Corpus delicti dieses Ärgers: „Da schwätzt er und warnt mich vor dem schwarzen Rock, und macht, daß ich den meinigen nicht mitnehme und nun muß ich mir einen hier machen lassen, weil ich mit keinem andern, auch keinem gestickten, der immer nur Frack ist, in eine Gesellschaft kommen kann. Ich muß mich also in doppelte Kosten setzen, mir einen schwarzen und violetten zu kaufen; und so hat er mehr geredet; ich habe mich manchmal schon über ihn geärgert, daß ein Mensch, der zwei Jahre in Rom gewesen ist, einen so ziehen läßt. Ich würde es, da ich jetzt zwei, drei Wochen in Rom bin, keinem Fremden so tun, der mich früge". Wir wissen, daß Herder in Rom verärgert war, und aus manchen seiner Briefe klingt die Mißstimmung gegen Goethe heraus. In der Sache hatte er nicht Unrecht, so wie er nun einmal in Rom sein Leben einrichten mußte. Er empfindet sehr wohl, daß es hier auf Äußerlichkeiten viel ankommt, „denn im Ceremoniell und Anstande ist es die hohe Schule". Zudem wird er auch in seiner Person hochgeehrt: Monsignore Borgia besucht ihn „mit seinen roten Strümpfen" in seinem Hause und lädt ihn zu Tische ein, wo er erschien und „das schwarzseidene Kleid" anhatte, rund frisiert wie

in Weimar war und der Gesellschaft als Bischof in seinem Lande vorgestellt wurde, was er denn auch in aller Bescheidenheit annahm, weil es ungefähr den Tatsachen entsprach. Sehr verständnisvoll bemerkte seine Frau Caroline hierzu, in einem geistlichen Staate gelte doch der Geistliche am meisten, wie in dem militärischen der Soldat, daher es denn in Rom ein Vorteil für ihn sein müsse, daß er ein Geistlicher sei und sein Stand ihm bei allen Gelegenheiten gute Dienste leisten werde. Als dann das schwarze Kleid von unaufgeschnittenem Sammet fertig ist, schreibt er es sofort der Gattin in die Heimat: „Es läßt sehr edel. Ein Frack nach hiesiger Mode wird jetzt auch gemacht und so werde ich allmählich ein Römer werden. Schuhe habe ich mir auch schon machen lassen; der Hut ist aufgestutzt; also bin ich, wenn ich Schnallen und einen Chapeaubas habe, für den Besuch fertig". So wird er denn, obschon es angeblich für ihn keinen Reiz hat, mit Kardinälen Bekanntschaften zu machen, bei dem Kardinal-Staatssekretär vorgestellt, der ihn huldvoll empfängt, mit Dalberg fährt er auch bei dem spanischen Gesandten vor, „einem gar verständigen, braven Mann, dessen Bekanntschaft er vor allen, die er in Rom gesehen, wünscht".

In diesem tiefgreifenden Unterschied, der nach Herders eigener Erzählung zwischen seiner Weise in Rom aufzutreten und sich den Verhältnissen anzubequemen und der Goethes vorhanden ist, liegt das Geheimnis begründet, das gerade für Goethe die ewige Stadt mit einem so unaussprechlichen Zauber umkleidet hat. Er ist hier Mensch und darf es sein. Er kommt weder als der herzoglich sächsische Geheimrat, der Rücksichten verdient hätte, noch als der berühmte Dichter des Werther und des Götz, als welcher er allerdings weniger bei den Italienern (der Götz war überhaupt noch nicht ins Italienische übertragen und die Übersetzung des Werther hatte der Bischof von Mailand bald nach Erscheinen als ein für Katholiken „schlechtes Buch" von den Geistlichen in den Gemeinden aufkaufen lassen, Gespräch mit Eckermann 3. April 1829), als bei seinen Landsleuten bekannt war, nicht einmal als Goethe, sondern als der schlichte Kaufmann Filippo Möller aus Leipzig. Was er zu Hause haben konnte, wo er nicht frei war, und was er dort repräsentieren mußte, weil es seiner Stellung so entsprach, das hat er in Rom ängstlich gemieden, weil er nur sich und seinen Plänen leben wollte und auch fühlen mochte, daß diese Zeit des ungebundenen Lebens, diese „seine zweite Jugend", nie wiederkehren würde. Aber, was vorauszusehen war, allzulange ließ sich seine Anwesenheit nicht verleugnen. Moritz schrieb

ja schon am 20. November: „Der Hr. v. G. ist hier angekommen, und mein hiesiger Aufenthalt hat dadurch ein neues und doppeltes Interesse für mich gewonnen." Andere erfuhren die wichtige Neuigkeit natürlich auch. Und als sein Inkognito mit Erfolg sich nicht mehr weiterführen ließ und er fühlt, „sie möchten ihn auch hier aus seiner Stille und Ordnung bringen und in die Welt ziehen", so verspricht, verzögert er, weicht aus und verspricht wieder und spielt „den Italiener mit den Italienern". Der Kardinal-Staatssekretär hatte es ihm sehr nahe legen lassen seine Bekanntschaft zu machen: „ich werde aber ausweichen, bis ich halb September aufs Land gehe. Ich scheue mich vor den Herren und Damen wie vor einer bösen Krankheit; es wird mir schon weh, wenn ich sie fahren sehe". Ihm wird es nur wohl im Kreise derer, zu denen sein Herz sich gezogen fühlt, zu Angelika und den gleichgesinnten jüngeren Künstlern, die mit ihm die Casa am Corso dem Palazzo Rondanini gegenüber bewohnen. Daher auch Herders schulmeisterliche Weisheit in der Auffassung von Goethes Lebensführung: „Goethe spricht über Rom wie ein Kind, und hat auch wie ein Kind, freilich mit aller Eigenheit hier gelebet; deshalb ers denn auch so sehr preiset. Ich bin nicht Goethe, ich habe auf meinem Lebenswege nie nach seinen Maximen handeln können; also kann ichs auch in Rom nicht" (Brief vom 4. November 1788). Ja Goethe sprach wie ein Kind über die Hauptstadt der Welt, aber er sprach die Wahrheit. Und Herder? Er freut sich schließlich, daß „wieder acht Tage in dem traurigen Rom vorüber sind", dem er „keinen Geschmack abgewinnen kann" — es ist der Standpunkt des öden Philistertums. Hat jemals zwischen zwei sich nahestehenden, an und für sich sehr verschiedenartigen, aber für Kunst und Altertum begeisterten, von derselben Scholle Erde fern aus dem Norden kommenden Männern, die nicht in der Periode der Entwicklung, sondern in den besten und schönsten Mannesjahren standen, ein solch tiefer Zwiespalt der Beurteilung bestanden?

So sehen wir Goethe, soweit es an ihm lag, seine eigenen Wege gehen, fern vom Getriebe des offiziellen Rom und fern von dem gesellschaftlichen Leben, ohne die Verpflichtung mehr zu sein als ein begeisterter Freund der ihn umgebenden Welt. Zu dieser rechnete er die katholische Kirche, deren Gepränge und Zeremonien an großen Festlichkeiten auch auf den nichtkatholischen Fremden ihre Wirkung nicht verfehlen, nur insoweit als sie das Gefäß oder die Trägerin künstlerischer Ideen war. Die Geistlichkeit war ihm gleichgiltig, nicht weil er in-

different war, sondern weil Rom ihm nicht die Hauptstadt der Kirche, sondern die Hochschule der Welt bedeutete. In späteren Jahren wollte einmal der Rat Grüner eine Auskunft über die römische Geistlichkeit von ihm haben. Er meinte, in Rom möchten wohl nicht die besten Sitten herrschen, denn wenn man dem Boccaccio trauen dürfe, so solle ein Jude sich deshalb haben taufen lassen, weil, wie er behauptete, die christliche Religion göttlichen Ursprungs sein müsse, sonst wäre sie längst wegen der schlechten Sitten in Rom gänzlich vertilgt worden. Goethe müsse in dieser Sache die beste Auskunft geben können. Und Goethe antwortete auch, aber nicht in dem Sinne, den der Fragsteller wohl erwartet hatte. „Ich kann freilich nicht billigen, schrieb er, daß die Geistlichkeit in Rom sich so sehr mit weltlichen Dingen befaßt, aber um dergleichen habe ich mich nicht bekümmert, sondern bin mehr meiner Leidenschaft, Kunstgegenstände dort genauer zu betrachten und mich auszubilden, nachgegangen. Bei jedem Tritte in Rom stößt man auf Gegenstände, die zu ernsten und angenehmen Betrachtungen Anlaß geben. Wir haben daher von der Geistlichkeit nur diejenigen besucht, in deren Palästen Kunstgegenstände zu sehen waren." Wir wissen, daß er mit Beichtvätern und katholischen Würdenträgern, die es sich auch außerhalb ihres Kreises wohl sein ließen, gelegentlich zusammentraf, aber es geschah am dritten Orte und — wie beim Fürsten Lichtenstein — in gesellschaftlicher Umgebung. Bezeichnend ist es für ihn, wie er mit vornehm ablehnenden Worten den Standpunkt des nüchternen Protestanten und seine kühle Zurückhaltung beobachtet.

Die Einförmigkeit des römischen Lebens, das zwischen Sehen und Studieren und Genießen der Natur im vertrauten Kreise wenig Auserwählter dahinlief, hat doch einst und zwar im eigenen Hause eine Unterbrechung durch eine Art kleiner Festlichkeit erfahren, die an sich ein reizendes Intermezzo bedeutet, welches etwa der Pinsel eines Adolf Menzel künstlerisch hätte ausgestalten müssen, die sich aber doch nicht als unbedenklich erwies, weil der Gastgeber wenigstens in seinem Quartier aus seiner zurückhaltenden Rolle heraustrat. Es war im heißen Juli 1787. Tischbein war in Neapel, und Goethe hatte sich in seinem geräumigen Studio eingerichtet und wollte da einst auch Gäste bei sich sehen, da er seinen Freunden gegenüber doch gewisse gesellschaftliche Verpflichtungen übernommen hatte und ihnen „eine Artigkeit" schuldig war, Angelika Kauffmann in erster Linie. Diese war, da sie unablässig ihre Studien betrieb, seltsamerweise nie ins Theater gekommen. Um sie nun

mit Cimarosas Musik, die man ihr nicht genug rühmen konnte, bekannt zu machen, entschlossen sich Goethe und der mit ihm im Hause am Corso wohnende Freundeskreis in der Wohnung, deren ansehnlicher, kühler Vorsaal gerühmt wird, ihr, ihrem Gatten, Reiffenstein, Mr. Jenkins und dem Kupferstecher Giovanni Volpato ein Konzert zu geben, nachdem „Juden und Tapezierer" den Saal festlich geschmückt hatten und von einem Kaffeewirt Erfrischungen besorgt worden waren. So wurde in einer schönen, aber heißen Sommernacht ein Konzert, bei dem auch der in Weimarischen Diensten stehende, zur weiteren Ausbildung in Italien sich aufhaltende Konzertmeister Kranz mitwirkte, im Hause am Corso veranstaltet, und der Dichter hatte hierbei das zweifelhafte Glück, daß sich unter den offenen Fenstern Massen von Menschen „als wären sie im Theater gegenwärtig" versammelten und ein von Musikfreunden besetzter Gesellschaftswagen stille hielt und als Gegengabe eine Arie aus derselben Oper, die oben stückweise vorgetragen wurde, darbot.

Der Lüftung seines Inkognitos, das er mit diesem Konzert in Zusammenhang bringt, schreibt er auch seine Aufnahme in die berühmte, besser vielleicht gesagt: bekannte Schäfergesellschaft der Arkadier, der Accademia degli Arcadi zu[70]). Hier liegt aber seinerseits ein Gedächtnisfehler vor. Goethe erzählt diese Aufnahme in dem Bericht vom Januar 1788 in einem eignen kleinen Aufsatz über Geschichte und Wesen der genannten Gesellschaft, jenes Konzert hatte aber schon im Juli des vorigen Jahres stattgefunden, und die Aufnahme unter die Arkadier war tatsächlich am 4. Januar 1787, neun Wochen nach seiner Ankunft in Rom, schon erfolgt. „Ich habe Fritzen scherzend von meiner Aufnahme in der Arkadia geschrieben, es ist auch nur darüber zu scherzen; denn das Institut ist zu einer Armseligkeit zusammengeschwunden." (Brief vom Anf. Januar 1787) Das Gerücht von seiner Anwesenheit hat sich, wie er schon Anfang November nach Hause schreibt, sehr bald verbreitet. Am 24. desselben Monats schreibt er auf die Wahrung seines Inkognitos anspielend, daß er den Fürsten von Lichtenstein, den Bruder der ihm so werten Gräfin Harrach, gern begrüßt und einigemal bei ihm gespeist habe. Er meint dann weiter, er habe alle Ursache, diesmal mit seiner „Nachgiebigkeit" zufrieden zu sein — „wie denn Fürst Lichtenstein die Gefälligkeit selbst ist und mir Gelegenheit verschafft hat, mit ihm gar manche Kunstschätze zu sehen, wozu besondere Erlaubnis der Besitzer und also eine höhere Einwirkung nötig ist". Friedrich Noack hat in seinen Untersuchungen dargetan, daß es

sich höchst wahrscheinlich hier um den damaligen fünfundzwanzigjährigen Fürsten Philipp Lichtenstein und nicht um einen andern Träger dieses Namens handelt. Dieser Fürst Lichtenstein ist es, an dessen Gesellschaft ihn Wilhelm Tischbein im Mai 1821 wieder erinnert: „Erinnern Sie sich noch eines abends als wir beim Prinzen Lichtenstein waren, der so viele Beichtvater und Geistliche versammelt hatte, was diesse, als ihnen der Wein in die Krone gestiegen war, da alle erzählten?" Auch aus andern Quellen erfahren wir, daß von diesem Kreise, in dem auch der Abbate Vincenzo Monti und der Abbate Tacchi, Gouverneur des Fürsten Lichtenstein, der die „Iphigenie" ins Italienische übersetzen wollte, verkehrten, die Anregung, Goethe in die Arkadia einzuführen, ausgegangen ist.

Die Gesellschaft der Arkadier konnte bei Goethes Anwesenheit in Rom beinahe auf ein Alter von hundert Jahren zurückblicken. Sie war am 5. Oktober 1690 gegründet worden, doch haben ähnliche Gesellschaften schon lange vorher in Italien existiert. So war schon 1483 von Cosimo von Medici in Florenz die platonische Akademie gegründet worden und andere Gesellschaften folgten schnell nach. Ursprünglich als eine Stätte für die Pflege der humanistischen Gelehrsamkeit gedacht, verloren sie (seit etwa Mitte des sechzehnten Jahrhunderts) diesen Charakter und sanken zum Tummelplatz des poetischen Dilettantismus herab, doch nicht ohne auf die Poesie, auf Oper und Theater Einfluß auszuüben. In Deutschland haben wir eine ähnliche Erscheinung zu verzeichnen — eine der ältesten dieser Gesellschaften, die fruchtbringende Gesellschaft oder der Palmenorden ist in Anlehnung an die italienischen Vorbilder 1617 nirgends anders als in Weimar begründet worden, und in der unter Gottscheds Leitung stehenden deutschübenden poetischen Gesellschaft in Leipzig wurden im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts in schwülstigen Reimereien Apoll und die Musen kaum mit weniger Begeisterung als in Rom gefeiert. Hier im Süden hatte die Sache immerhin noch einigen Sinn, da man den klassischen Boden der Idyllenpoesie unter sich hatte. Überdies konnte man hier die Zusammenkünfte, die wöchentlich einmal stattfanden, im Freien abhalten: hier war das „Arkadien" der Schäfer, hier wurden die im Sinne des klassischen Altertums geschmiedeten Verse vorgetragen und das Idyllische nach allen Seiten hin wohl behütet und gepflegt. Zu Goethes Zeit kamen die Arkadier in der Regel nur noch bei der Aufnahme neuer Mitglieder zusammen. Der Vorschlag mußte durch zwei Mitglieder stattfinden. Früher hatte man eine Art Noviziat durchzumachen, das ein Jahr dauerte, man wurde Arcade sopranumero

und empfing einen arkadischen Namen, was aber später, wenigstens für die Fremden, abgeschafft wurde. Diese erhielten gleich mit ihrer Aufnahme die Eigenschaft als Arcade di numero und ein Schreiben, wonach man sich „nach den angewiesenen Feldern den zweiten Namen beilegen darf". Der erste Name wird niemals zweimal gegeben, dagegen wiederholt sich der zweite, da das betreffende Feld oder Land (Campagna) nicht „brache" liegen soll. Wir besitzen ein Verzeichnis der Mitglieder[71]) aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, wo schon gegen 1700 Personen aufgezählt werden: man staunt da über die Menge der arkadischen Namen und noch mehr über die Möglichkeit, so viele verschiedene zu erfinden. Der erste „Custode" war der um die Akademie hochverdiente Kanonikus Giovan Mario Crescimbeni aus Macerata, er hieß Alfesibeo Cario. König und Königin von Sizilien führten die Namen Dorilarco Emioneo und Esperinda Doriense, der Abbate Pizzi hieß Nivildo Amarinzio; er ist derselbe der als Custode Generale Goethe in die erlauchte Gesellschaft als Megalio Melpomenio aufnahm. Der Wortlaut des Diploms ist bekannt und wird von Goethe selbst nach dem kleinen Aufsatz über die Aufnahme in die Gesellschaft der Arkadier im Anschluß an den Januarbericht vom Jahre 1788 mitgeteilt. In diesem Aufsatz spricht er sich merkwürdig ernst und unparteiisch über die Gesellschaft aus. Aber — mag sie im übrigen auch ihre Verdienste gehabt haben — in ihren Bräuchen und Bestimmungen und in der ganzen Art und Weise, wie man sich — namentlich in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens — künstlich in die naiven und idyllischen Zeiten des Hirtenlebens zurück zu zaubern suchte, bot sie doch ein Schauspiel dar, das an die Grenze der Lächerlichkeit streift. Mit allen Mitteln zwängte man sich wieder in das antike Gewand, das nicht einmal den alten Römern zu Gesicht gestanden hatte, hinein: Man rechnete nach Olympiaden und begann die neue Zeitrechnung mit dem zweiten Jahre der 617. Olympiade; man hatte keinen Palazzo mehr, sondern eine Capanna, man kam am Bosco Parrasio (so nach einer Landschaft des südlichen Arkadiens genannt) in der Stanza oder Capanna del Serbatoio („Warmhaus", „Wasserbecken") zusammen; wenn man an den Ruinen der Stadt vorüberging, so passierte man die ruine dell' antico Pereto, das Ziel der allgemeinen Sehnsucht war natürlich Elis; Christus war der Pastor dei Pastori, der Papst der sommo universal Pastore; Königin Christine, die bekannte zum Katholizismus übergetretene Königin von Schweden († 1689 vor Gründung der Akademie; sie hatte



C. U. C.

NIVILDO AMARINZIO

CUSTODE GENERALE D' ARCADIA

Trovandosi per avventura a beare le sponde del Tebbro uno di quei Genj
di prim' Ordine, ch' oggi fioriscono nella Germania qual' è l' Inclito ed Erudito
Signor De Goethe Consigliere attuale di Stato di Sua Altezza Serenissima
il Duca di Sassonia Weimar ed avendo celato fra Noi con filosofica mode-
razione la chiarezza della sua Nascita, de' suoi Ministerj, e della Virtù sua;
non ha potuto ascondere la luce, che hanno sparso le sue dottissime produzioni
tanto in Prosa, che in Poesia per cui si è reso Celebre a tutto il Mondo Letterario.
Quindi essendosi compiacciuto il suddetto Rinomato Sig.r De Goethe d'interveni-
re in una delle pubbliche nostre Accademie, appena Egli comparve, come un nuovo
astro di Cielo straniero tra le nostre Selve, ed in una delle nostre Geniali
Adunanze, che gli Arcadi in gran Numero convocati co' segni del più sincero
giubilo ed applauso vollero distinguerlo come Autore di tante celebrate opere,
con annoverarlo a viva voce tra i più illustri membri della loro Pastoral Società
sotto il Nome di Megalio, e vollero altresì assegnare al Medesimo il possesso
delle Campagne Melpomenie sacre alla Tragica Musa dichiarandolo con ciò
Pastore Arcade di Numero. Nel tempo stesso il Ceto Universale commise al
Custode Generale di registrare l' Atto pubblico e solenne di sì applaudita annove-
razione tra i Fasti d' Arcadia, e di presentare al Chiarissimo Novello Compastore
Megalio Melpomenio il presente Diploma in segno dell' altissima stima,
che fa la nostra Pastorale Letteraria Repubblica de' chiari e nobili ingegni a
perpetua memoria. Dato dalla Capanna del Serbatojo dentro il Bosco Parra-
sio alla Neomenia di Posideone Olimpiade DCXLI. Anno II. dalla Risto-
razione d' Arcadia Olimpiade XXIV. Anno IV. Giorno lieto per General Chiamata

Nivildo Amarinzio Custode Generale

Florimondo Egireo

Goethes Diplom der Arkadischen Akademie

Zu Seite 262 — Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv



ähnlichen Bestrebungen gehuldigt) starb nicht, sondern sie bestieg eine scala per salire in questo bosco tra gli Eroi d'Arcadia all' immortalità. Selbstverständlich waren es nicht gewöhnliche Sterbliche, die im Lande wohnten, sondern Pastoren und Nymphen. Baretti, ein Italiener, macht sich später noch in seinem Buche über Sitten und Bräuche in Italien (1781 ins Deutsche übersetzt) über die Gesellschaft lustig: „Diese Schäfer-Narrheit ward nun allgemein. Jeder, der nur das geringste Geschick zur Poesie hatte, verwandelte sich in einen Schäfer und fing schnurstracks an, ländliche Sonette, Eklogen, Idyllen und Bukolika zu machen. Vom Fuße der Alpen an bis an das äußerste Ende von Calabrien hörte man nichts als Beschreibungen von murmelnden Bächen, die sanft die beblumten Wiesen entlang fließen, zu beiden Seiten grünende Hügel von ausgebreiteten Bäumen beschattet, unter deren blätterreichen Ästen die trauernde Prokne mit ihrer melancholischen Schwester Philomela ihre keusche Liebe wirbelt oder ihre schmerzliche Klage girrt. Da auch das weibliche Geschlecht aufgenommen wird, so läßt sich denken, daß jede Schöne eine reizende Nymphe oder unschuldige Schäferin, daß aus einer Margerita oder Ursula eine Egle und Glycera wurde und daß kein Cicisbeo seine Hütte zu verlassen wagte ohne einen Stab in der einen und eine Flöte in der andern Hand." Denn die Gründung blieb nicht auf Rom beschränkt. In andern Städten Italiens gab es sogenannte „Kolonien", »rappresentanze«; das gemeinsame Zeichen, eine Art Signet, war ein Rund, das in der Mitte die Syrinx, umgeben von einem Lorbeer und einem Pinienzweig mit der Unterschrift: Gli Arcadi aufwies. Ihre Zusammenkünfte hielten die Arkadier in Rom ursprünglich auf dem Palatin ab, dann in einer Villa bei Santa Sabina auf dem Aventin, zu Goethes Zeit in einem Garten auf dem Janiculus neben San Pietro in Montorio, am Ausgang der jetzigen Via Garibaldi. Der Bosco Parrasio stellte nach Volkmann ein ländliches Theater vor. Ein römischer Architekt, namens Canevari, hatte den Plan dazu gemacht, König Johann V. von Portugal das Geld gegeben und König Josef I. von Portugal hatte die Anlage 1760 noch mehr verschönern lassen. In Rom hatte sich übrigens durch eine Sezession die Accademia dei Quirini gebildet.

Auch Archenholtz spricht sich in seinem Buche sehr scharf über die Arkadier aus. Mit einer Bemerkung scheint er recht zu haben. Um die „Verachtung dieser abderitischen Akademien" einigermaßen zu hemmen, so bemerkt er, bemühen sich die Arkadier sehr, Fremde anzuwerben,

besonders wenn diese einen gewissen Rang haben und ihr Beitritt bekannt wird. Mit solchen Namen bedeckten sie ihre eigne Blöße und außerdem vermehrten sie mit den Aufnahmegeldern — es waren zwei Zechinen — ihre Kasse. Das letztere ist nicht richtig. Die Gebühr erhielt lediglich der „Custode", dessen Einnahme aus solchen Geldern bestand; auch Goethe suchte ihn „auf das Beste zufrieden zu stellen". Sicher waren aber Fremde mit einem klangvollen Namen willkommene Genossen. Auch Anna Amalia wurde 1788 als Palmirena Atticense aufgenommen. Herder, der sich in ihrer Gesellschaft befand, fügt, augenscheinlich sehr froh, dieser Mitteilung hinzu: „Mir ist es diesmal glücklich vorübergegangen, und ich will mich wohl hüten, die heilige Schwelle wieder zu betreten" (Brief an seine Gattin 6. Dezember 1788). Wenn Herder so dachte, dann ist es interessant zu erfahren, wie sich Goethe zu der ihm widerfahrenen „Ehrung" stellte. In dem genannten Briefe an Fritz Stein hat er angeblich seine damalige Auffassung dargetan. Aber scherzende Worte suchte man in diesem Briefe vergeblich; im Gegenteil er ist rein sachlich gehalten: „Ich bin zum Pastore dell Arcadia ausgerufen worden, als ich heute in diese Gesellschaft kam. Vergebens habe ich diese Ehre abzulehnen gesucht, weil ich mich nicht öffentlich bekennen will. Ich mußte mir gar schöne Sachen vorlesen lässen, und ich erhielt den Namen Megalio per causa della grandezza oder grandiosità delle mie opere, wie sich die Herren auszudrücken beliebten. Wenn ich das Sonett, das zu meiner Ehre auch verlesen wurde, erhalte, so schicke ich Dirs." Wichtig in dem Briefe ist die Tatsache, daß Goethe gegen seinen Willen zum Mitglied ernannt wurde; man möchte daraus schließen, daß es sich um eine Art Überrumpelung gehandelt hat, denn sonst wäre er nicht hingegangen. Hiermit steht aber wieder eine andre Tatsache in offenem Widerspruch, die Noack festgestellt hat. Die Akten der Arkadia enthalten nämlich keine Spur von Goethes Aufnahme, was um so auffallender ist, als die Aufnahme anderer Mitglieder protokolliert wurde, und Goethe ein Diplom in aller Form erhalten hat, in dem Herkunft, Stellung, litterarische Leistungen, ja sogar die Tatsache erwähnt wird, daß er con filosofica moderazione la chiarezza della sua Nascità verheimlicht habe. Doch kann man den Widerspruch nicht ohne weiteres damit erklären, daß man unter den Arkadiern das Gefühl gehabt habe, daß der titanische Geist aus Weimar nicht wohl zu ihnen passe und daß man bei der Abfassung der Sitzungsberichte deshalb die Spuren seiner Aufnahme zu verwischen gesucht habe —

man brauchte ihm ja dann die Mitgliedschaft gar nicht erst anzutragen. Hier liegt entweder ein Rätsel vor, oder, falls man eine Erklärung suchen will, wird man sie am ehesten in fremden Einflüssen, in jenem System diplomatischer Überwachung finden, die von der österreichischen Regierung gegen Goethe von Wien aus angeordnet wurde[72]). Die Sache, an sich so lächerlich wie nur möglich, verdient um Goethes willen hier einige Beachtung.

Die Voraussetzung für das Mißtrauen, das die kaiserliche Regierung Goethe, der noch dadurch verdächtig war, daß er für seinen Aufenthalt das Inkognito gewählt hatte, entgegenbrachte, war der Glaube des vom Grafen Kaunitz geleiteten Wiener Kabinetts, daß Karl August, nach Friedrichs des Großen Tode das Haupt der gegen die kaiserliche Oberherrschaft gerichteten Bestrebungen der Reichsfürsten, die Wahl eines preußischen Prinzen als Kurfürsten von Mainz betreibe, weil man fürchtete, der regierende Kurfürst werde bald sterben. Tatsächlich wurde die Wahl des Reichsfreiherrn von Dalberg als Koadjutor auch mit Hilfe der preußischen Regierung durchgesetzt, und Dalberg schloß sich dem Fürstenbunde an. Kaunitz glaubte, daß Goethe, der mit dem Preußischen Geheimen Rat Marchese Antici, dessen polnische Abtei sich nach Preußen erstreckte, mit dem Berliner Hofe in einem geheimen Einverständnis stehe, zum Träger einer den genannten Plan fördernden politischen Mission an den Vatikan ausersehen sei und ordnete nun seine Überwachung durch den österreichischen Geschäftsträger an. Dies war der Kardinal Franz Graf zu Herzan und Harras, erst Gesandter an dem Hof von Parma, dann Uditore della Rota in Rom, Inhaber der ehrenvollen Stellung eines Protektor Germaniae und kaiserlicher Gesandter und bevollmächtigter Minister, bis er durch die Stürme der Revolution von Rom vertrieben wurde. Er starb 1804 in Wien. Seit Anfang Januar 1787 hatte er auftragsmäßig Goethe überwacht, worüber er zuerst am 3. März an den Grafen Kaunitz berichtete: „Herr Göthe hat sich 2 Monate hier aufgehalten: er trachtete unbekannt zu bleiben und änderte deßwegen seinen Namen in jenen Müller, unter welcher Aufschrift auch seine Briefe an ihn gekommen. Er soll wenige Gesellschaften besuchet haben, einige Male war er bei dem jungen Fürsten von Lichtenstein, und mein deutscher Sekretär, welcher in einem Gasthofe mit ihm bekannt geworden, sagte mir, daß er vermuthe, seine Absicht sey, eine Reise-Beschreibung zu machen und daß er ihm einige Stücke aus seinem Tagebuche vorgelesen, wo er über die Inquisition, die

gegenwärtige Regierung und das große Elend Roms sehr scharfe und bissige Anmerkungen macht. Er wohnte hier bei dem deutschen Maler Tischbein und mit eben diesem ist er nach Neapel gereiset. Ich habe meinem Sekretär, auf dessen Rechtschaffenheit ich mich verlassen kann, aufgetragen, daß er bei seiner Zurückkunft, die wahrscheinlich bald erfolgen dürfte, sich mit jenen in einen näheren Umgang setzen soll, um hierdurch im Stande zu seyn, mit Sicherheit ein wachsames Auge auf seine Aufführung und allfällig geheime Absicht tragen zu können, wo sonach Ew. Libden das, was immer zu meiner Kenntniß gelangen wird, unverweilt zu berichten die Ehre haben werde." Drei Wochen später weiß Herzan bereits näheres über Goethe zu berichten. Er schreibt am 24. März: Was er inzwischen von dem Herrn Göthe in Erfahrung gebracht, sei, daß die Briefe, die sein Fürst an ihn geschrieben, „unter seiner eigenen Aufschrift waren, nämlich: An Herrn Göthe, geheimer Rath des Herrn Herzogs von Sachsen Weimar, er hatte auch einen starken Briefwechsel mit verschiedenen Gelehrten, und seiner Mutter in Frankfurt, von welch letzterer mein deutscher Sekretarius einen Brief in seine Hände bekommen, und ich hier beilege*). Die Ursache, die er angegeben, warum er Niemand wolle vorgestellet, noch in eine Gesellschaft eingeführet werden, wäre, weil er keine Garderobe mit sich führe, noch sich eine anschaffen wolle; denn, weil er beschlossen, sich ein Studium aus dem zu machen, was Rom einem Gelehrten, der zugleich so sehr Kunstliebhaber ist darbietet, und endlich weil er in einem oder längstens zwei Jahren mit seinem Fürsten wieder zu kommen hoffe... Sein Umgang hier war fast einzig mit deutschen Künstlern, in deren Gesellschaft er die hiesigen Gallerien, Antiquitäten und übrigen Merkwürdigkeiten wiederholt und jedesmal mit großer Aufmerksamkeit besah... Der Maler Tischbein hatte ihn bei seinem großen Freund und Gönner, dem Herrn Russischen Rath Reifenstein eingeführt, bei dem er öfters

*) Es ist der herrliche Brief der Frau Rat, der mit den Worten beginnt: „Eine Erscheinung aus der Unterwelt hätte mich nicht mehr in Verwunderung setzen können als dein Brief aus Rom", datiert Frankfurt, den 17. November 1786, der also Ende November in Rom eingetroffen sein wird. Das Original befindet sich in den Wiener Akten, abgedruckt u. a. bei Köster, Die Briefe der Frau Rat Goethe, I. Band, S. 157. Am Schlusse gibt die Briefschreiberin einem sehr berechtigten Zweifel Ausdruck: „Lieber Sohn! da fält mir nun ein Untherthäniger Zweifel ein, ob dieser Brief auch wohl in deine Hände kommen mögte, ich weiß nicht wo du in Rom wohnst — du bist halb in Conito /: wie du schreibst :/ wollen das beste hoffen".

speiste und sehr vertraulich war, und der Antiquarius Hirt, welcher öfters im Hause des jungen Herrn Fürsten Lichtenstein ist, hatte ihn überredet, sich bei diesem, jedoch mit ausdrücklicher Verbietung aller Ettiquette vorstellen zu lassen, wo er dann nachher auch öfters hinkam, zu Mittag speiste, und vom gedachten Herrn Fürsten in die hiesige Arkadische Versammlung eingeführt und als Mitglied unter dem Namen Megallio akklamirt wurde, von welcher Zeit an er sich auch Herr Göthe oder Herr Geheimrath Göthe nennen ließ. Er verfertigte mit eigener Hand mehrere Zeichnungen, arbeitete an einer neuen Ausgabe seiner Werke in 8 Bänden, und vollendete sein angefangenes Trauerspiel Iphigenia, welches Herr Abbate Tacchi, Ajo (Gouverneur) des jungen Herrn Fürsten von Lichtenstein nun in das Italienische übersetzet, um es auf einem der hiesigen Theater vorstellen zu lassen u. s. w." Der keine Angabe der Wohnung enthaltende Brief von Goethes Mutter war wahrscheinlich dadurch in die Hände des Kardinals gelangt, daß man den Adressaten unter seinem wirklichen Namen nicht kannte; man wird deshalb zur Beförderung die Hilfe des kaiserlichen Gesandten, des „Beschützers von Deutschland", in Anspruch genommen und in solchen Fällen Briefe an diesen ausgehändigt haben. Eine Unterschlagung der harmlosen Zeilen würde bei dieser Voraussetzung nicht zu leugnen sein. Goethe ist bis zum Ende seines römischen Aufenthaltes von Herzan überwacht worden. Bei der Rolle aber, die dieser einflußreiche Kirchenfürst und Diplomat in der römischen Gesellschaft gespielt hat, wäre es nicht undenkbar, daß von seiner Seite ein Druck hinsichtlich der Wahl des Weimarischen Geheimrats auf die maßgebenden Mitglieder der Arkadier ausgeübt worden wäre. Wenn er auf seine vermeintliche Mission, die dem Vatikan unangenehm sein mußte, auf die Moral und gefährliche Lebensweisheit des Dichters des Werther hinwies, so hat er gewiß, da der Arkadia genug kirchliche Würdenträger angehörten, in diesen Kreisen hinreichende Bedenken gegen die Wahl eines Mannes geltend zu machen gewußt, von dem man nicht wissen konnte, wie er seine Kenntnis der römischen Zustände zuungunsten der katholischen Kirche einmal auszunutzen verstand. Ein solcher Hinweis ist es vielleicht gewesen, der die Spuren von Goethes Aufnahme in die Arkadia verwischt hat.

In dem Lichtensteinschen Kreise war Goethe, wie wir sahen, auch mit dem Abbate Vincenzo Monti bekannt geworden. Er hatte den Werther gelesen und meinte zu Goethe, er würde es wohl nicht übel finden, wenn er in seinem „Aristodemo" einige Stellen seines „trefflichen

Buches" benutzt finde. Goethe hörte der Vorlesung der Tragödie zu und war Mitte Januar auch bei der Erstaufführung im Theater zugegen[73]). Das Stück gefiel, obwohl es, wie Goethe versichert, nichts „Brillantes" besessen habe. Monti gehörte zu den „Hausverwandten des Nepoten und war in den oberen Ständen sehr geschätzt", wo wohl seine Beziehungen zu Goethe nicht besonders angenehm berührt haben werden, wie sie denn auch mit der Aufführung des Aristodem ihr Ende erreicht haben. Monti (geb. 1754) stammte aus Frisignano, war der Sohn schlichter Landleute und studierte in Ferrara erst Jura. Als Abbate folgte er 1778 dem Kardinal Borghese von Ferrara nach Rom. Bei den Arkadiern galt er bald als ein aufgehender Stern, namentlich durch seine Gelegenheitsgedichte, durch die er auch die Aufmerksamkeit Seiner Heiligkeit auf sich lenkte. Zur Feier der Quinquennalien Pius VI. hatte er ein Gedicht über die Schönheit des Universums verfaßt und die Verse gedichtet, die auf eine 1780 ausgegrabene und im Museo Pio-Clementino aufgestellte Herme des Perikles geschrieben werden sollten: „Auch im gnadenlosen Reiche des griechischen Elysium gibt es noch einen erlauchten Geist, der würdig ist, Dich zu verehren" womit Pius VI. gemeint war. Ein Gelegenheitsdichter größeren Stils als er, meint ein berufener Kenner wie Paul Heyse, habe nie gelebt; fast alle seine Werke, mit Ausnahme seiner Tragödien, seien im Grunde nichts als Gelegenheitsgedichte. Im Hause des Duca Braschi war er eine Art von Sekretär. Seine erste Tragödie Aristodemo entstand unter dem mächtigen Eindruck, den die Vorlesung von Alfieris „Virginia" im Hause einer römischen Dame auf ihn gemacht hatte. Das Urteil über ihn als Menschen lautet allerdings sehr ungünstig, denn die Ereignisse der Zeit haben seinen Charakter stark ins Schwanken gebracht. Erst war er päpstlich gesinnt, solange er Nutzen davon hatte, dann wurde er Republikaner und begrüßte Napoleon als den „wunderbarsten Krieger der neueren Geschichte" und als den Mann, der Italien zu neuem Leben erwecke, woraufhin er von Napoleon zum Sekretär im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten in Mailand ernannt wurde. Hier wurde er auch Professor an der Brera, ebenso Hofpoet und Historiograph des Königreichs Italien, als der er Napoleon seine überschwenglichen Huldigungen darbrachte. Nach dessen Sturz dichtete er auf höheren Befehl eine Kantate, die im Mai 1815 in der Scala zu Mailand dem Erzherzog Johann zu Ehren aufgeführt wurde, das Jahr darauf huldigte er dem Kaiser Franz. Er starb in armseligen Verhältnissen in Mailand 1827. Sein letztes

Gedicht sulla mitologia war eine Paraphrase der Schillerschen „Götter Griechenlands". 1813 hatte er „früherer Verhältnisse eingedenk" die zweite Auflage seiner Übersetzung der Ilias an Goethe geschickt. Sie war in Hendekasyllaben verfaßt, reimlos, „und wenn man sie laut liest, so nötigt sie einen zu dem Ton- und Taktfall der italienischen Recitative" (Goethe an Knebel 10. März 1813).

Wie Monti gehört auch der alte, gelehrte Franziskanerpater François Jacquier der Arkadia an. Er wohnte in dem Franziskanerkloster bei Trinità dei Monti. Goethe besuchte ihn im Januar 1787: „Er ist hoch in Jahren (er war 1711 geboren) und ein sehr verständiger Mann, hat zu seiner Zeit die besten Männer gekannt, sogar einige Monate bei Voltairen zugebracht, der ihn sehr in Affecktion nahm." Er war Professor der Experimentalphysik an der Sapienza und nach Aufhebung des Jesuitenordens Professor der Mathematik am Collegio Romano, las auch über Mechanik und war überhaupt ein grundgelehrter Herr, dessen Kenntnisse hochgeschätzt wurden. Seine Schriften und Kommentare befassen sich ebensosehr mit Newtons Prinzipien, die er mit seinem Freunde Leseur herausgab, wie mit Integralrechnung und dem Circus des Caracalla. Angelika Kauffmann hat sein Bildnis gemalt (im Landesmuseum zu Bregenz befindlich), und es ist wohl möglich, daß Goethe auf ihre Anregung hin den interessanten Klosterbruder aufgesucht hat.

Durch die Aufführung von Montis Aristodem, „zu dessen Gunsten wir uns wirklich tätig erwiesen hatten", wird Goethe auch Gelegenheit erhalten haben, sich näher mit den römischen Theaterzuständen vertraut zu machen[74]). In dem skizzenhaften Rechnungsbuche finden wir erst unter dem 12. Februar 1787 das Teatro verzeichnet, sicher nur ein Zufall. Er hat während der zeitlich beschränkten Spielzeit Oper, Schauspiel und Komödie besucht und auf Grund seiner Eindrücke in dem (zuerst im vierten Quartal von Wielands Teutschem Merkur abgedruckten) Abschnitt „Zur Theorie der bildenden Künste" den Aufsatz „Frauenrollen, auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt", verfaßt, der eine der größten Merkwürdigkeiten des römischen Theaterwesens behandelt. Es ist bekannt, daß im Kirchenstaate den Frauen das Auftreten im Theater verboten war; eine Ausnahme bildete nur Bologna (und zeitweise wohl auch Ferrara?), das mit einem entsprechenden päpstlichen Privileg ausgestattet war. Die für Frauen bestimmten Rollen wurden meist von Jünglingen, in der Oper durch Kastraten gegeben. Die letzteren, angeblich für kirchliche Zwecke allein zweihundert an der Zahl, stammten

aus Süditalien, hauptsächlich aus dem Neapolitanischen, da in Rom die Verstümmelung bei Strafe der Exkommunikation verboten war. Bekanntlich wird der Kirchengesang in Rom heutigen Tages noch von Kastraten, die meist aus den Abbruzzen geliefert werden, ausgeführt. Über die Zweckmäßigkeit und den künstlerischen Wert des Kastratengesanges waren auch im achtzehnten Jahrhundert die Meinungen natürlich verschieden, wenn auch auffallenderweise, soweit es sich wenigstens um die Oper handelt, die meisten Stimmen sich hierüber nicht ungünstig äußern. Selbst der alles verneinende Archenholtz weiß der Sache eine gute Seite abzugewinnen, wenn er schreibt: Man sollte glauben, daß diese Verkleidung alle Täuschung aufheben müsse, allein nichts weniger; denn die Kastraten hätten es soweit in der Nachahmung gebracht, daß der nicht unterrichtete Zuschauer in der Ferne unmöglich ihr Geschlecht erraten könne. Da durch die Stimme das größte Hindernis gehoben sei, so bemühten sie sich, das übrige in Gang, Stellung, Geberden und Manieren auf das Vollkommenste nachzuahmen, so daß auf dieser Seite das Schauspiel nicht auf das Geringste dadurch leide. Und man müsse wohl zugeben, daß die Kunst der Schauspieler in der Wiedergabe der Frauenrollen und das Geschick, sich zu kostümieren und — auch das trug natürlich zur Erhöhung der Einbildungskraft wesentlich bei — die körperlichen Reize zur Geltung zu bringen, unbedingt groß war. Selbst ein in der Beurteilung weiblicher Schönheit so geübter oder verrufener Kenner wie Casanova, der Abenteurer, ist mit dem römischen Brauche nicht unzufrieden, und um der Sache willen darf seine in dieser Beziehung schwer wiegende Ansicht vielleicht hier wiederholt werden. Er sah einst im Teatro Aliberti einen Kastraten in der Rolle der Primadonna: „Seine Stimme war schön, aber sein Hauptverdienst bestand in seiner Schönheit. In ein enges Schnürleib eingezwängt, hatte er den Wuchs einer Nymphe, und, unglaublich genug, sein Busen stand an Form und Schönheit hinter keinem Frauenbusen zurück. Man war wahnsinnig verliebt, ehe man merkte, daß man Feuer gefaßt hatte. Wenn er, bis zum Ritornello der Arie, die er sang, auf der Bühne auf und abging, hatte sein Gang einen majestätischen und sinnlichen Anstrich; und wenn er den Logen die Begeisterung seiner Blicke zuteil werden ließ, so entzückte sein zärtlicher und bescheidener Blick alle Herzen.“ Auch Goethe ist der Ansicht, daß die schmeichelhafte Stimme der Kastraten in der Oper leicht mit allem aussöhne, was allenfalls an der verkleideten Gestalt Unschickliches erscheinen möchte. Er geht aber in seiner Duldung noch weiter und fühlte sich mit

der Rolle der Kastraten auch im Trauer- und im Lustspiel ausgesöhnt. Er meint, die Ursache darin gefunden zu haben, „daß bei einer solchen Vorstellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft blieb und durch das geschickte Spiel nur eine Art selbstbewußter Illusion hervorgebracht werde." Hiernach würde also der Notbehelf, den Goethe freilich als solchen nicht anerkennt, zum Selbstzweck der Kunst werden. In den guten Theatern, wo man ein kunstmäßiges Spiel zu pflegen verstand, mochte diese selbstbewußte Illusion, also eine Art Suggestion, wohl möglich sein. Geradezu abstoßend müssen aber die Vorstellungen in den kleineren Theatern gewirkt haben, wo z. B. die Komödien von Possenreißern der elendesten Art gespielt wurden. Archenholtz, dem man wohl in diesem Falle Glauben schenken darf, erzählt, er habe in Rom Voltaires Zaire gesehen. Ein Fleischerknecht (kein Kastrat), der nur für die Karnevalszeit als Schauspieler engagiert war, spielte die Titelrolle und reichte seine knotigen Fäuste dem zärtlichen Orosmann zum Küssen dar. Bei einer anderen Aufführung eben dieses Trauerspiels erschien einer dieser Schauspieler und entschuldigte bei den Zuschauern die Verzögerung des Beginns der Vorstellung damit, daß Zaire noch beschäftigt sei, sich rasieren zu lassen.

Das Ballett (der pantomimische Tanz, bald heroischer, bald komischer oder allegorischer Gattung), das Goethe in Oberitalien, in Vicenza, „allerliebst" fand, das in Venedig aber abfiel, obwohl hier „einige treffliche Springer und Springerinnen die Zuschauer mit jedem schönen Teil ihres Körpers bekannt zu machen" suchten, hatte ebenfalls in Rom seinen eigenen Charakter, da selbstverständlich Tänzerinnen von der Bühne ausgeschlossen waren. Die „Eroberung von Troja" fand indessen Goethe recht schön. Auch in die „eigentliche, italienische Opernform" hat er damals sich so „recht eingedacht und eingeübt", daß er „Claudine von Villa Bella" und „Erwin und Elmire" metrisch zu bearbeiten unternahm, um sie dem Komponisten (Johann Friedrich Reichardt) zu unterbreiten (Tag- und Jahreshefte 1787/88).

Goethes wohlwollendes Urteil über die Kastraten als Schauspieler geht in der ästhetischen Begründung von einer nicht richtigen Voraussetzung aus. Er sieht in dieser Art von Kunst ein Fort- oder Wiederaufleben des antiken Brauches, nach dem in den klassischen Zeiten keine Frau habe die Bühne betreten dürfen. Er verkennt aber, daß im Altertum die Rollen von Frauen nicht in der Hand von Kastraten, sondern, und zwar aus kunsttechnischen Gründen, in der von Männern waren.

Tatsächlich handelte es sich im modernen Rom nicht um die Aufnahme antiker Einrichtungen, sondern um ein im Interesse der öffentlichen Sittlichkeit ergangenes päpstliches Verbot. Die Ausnahmestellung, die das Theater in Bologna und alle Theater außerhalb des Kirchenstaates einnahmen (in Mantua hatte der Herzog Vincenzo einer berühmten Schauspielerin und Sängerin, Caterina Martinella aus Rom, 1608 eine pathetische Grabinschrift wegen ihrer Kunst gewidmet), haben wohl auch in Rom gelegentlich Wünsche nach dieser Seite hin gezeitigt. Aber die Rücksichten auf den geistlichen Charakter der Stadt standen unbedingt höher als die weltlichen Wünsche der Römer. Schon vor Mitte des siebzehnten Jahrhunderts müssen solche päpstlichen Anordnungen ausgegangen sein. Über ihre Zweckmäßigkeit waren Goethes italienische Zeitgenossen nicht im geringsten im Zweifel, indem sie auf „die vielleicht größeren Unordnungen auf der anderen Seite, welche durch die frechen, jungen Burschen entstanden", hinweisen und die sich hieraus ergebende sittliche Gefahr eingehend begründen. Kastraten singen bekanntlich heutigen Tages noch an hohen kirchlichen Festtagen, und wer ihre kristallklare Stimme je vernommen hat, wird ihren Gesang nur bewundert haben; nur darf man dann, wenn man die Illusion sich bewahren will, der großen, korpulenten Herren nicht ansichtig werden. Wir verstehen deshalb Herder, wenn er (am 27. Febr. 1789) an seine Gattin schreibt: „Ich habe an Weihnachten gnug, und eine Woche heiliger Kastratenmusik mehr oder minder wird mir auch nicht der größeste Verlust sein. Im Grunde sind dies alles für mich Pfützen aus einem todten Meer, so sehr sich auch Goethe den Mund aufreißt, ihre Süßigkeit zu loben."

Die Schauspielsaison begann in Rom am 26. Dezember — so geben es Goldoni und Goethe in Briefen an, während Volkmann den 7. Januar, Archenholtz den „Dreikönigstag" nennt — und schloß mit dem Ende des Karneval, am Aschermittwoch. „Jetzt geht die Zeit der Zerstreuung an, für mich weniger als für andere. Kaum ist Christus geboren, welcher dieses Jahr mit einer Mondfinsternis und einem starken Donnerwetter seine Geburtsnacht gefeiert hat, so sind auch schon die Narren wieder los. Vier große und ein halb Dutzend kleine Theater sind aufgegangen, rezitieren, singen, tanzen um die Wette". (Goethe an den Herzog 29. Dez. 1787.) Ähnlich schreibt er am gleichen Tage an Herders, während er in der späteren Redaktion der Italienischen Reise am 6. Januar bemerkt: „Nächste Woche werden sieben Bühnen eröffnet", was offenbar auf einem Irrtum beruht. Der Oper (Opera seria) dienten die beiden

Theater Aliberti und Argentina. Das erstere, auch Teatro delle Dame agli orti di Napoli genannt, lag an der Via Alibert, die von ihm ihren Namen jetzt noch bewahrt, beinahe am Fuße des Monte Pincio; es war das größte in Rom und von einem im Dienste der Königin Christine von Schweden stehenden Grafen Aliberti erbaut, gehörte später dem Fürsten Torlonia, brannte aber 1863 ab. Goethe sah hier Pasquale Anfossis „Alexander in Indien" mit dem Komponisten in der Titelrolle und ein Ballett „Die Eroberung von Troja", das ihm so gut gefallen hat, daß er Fritz Stein und die Herders an seine Seite gewünscht hat. Dieser die Handlung im Anschluß an die Darstellung Virgils wiedergebende Pantomimus wird uns von Moritz ziemlich genau erzählt: Man sah das große hölzerne Pferd aufs Theater führen, das von den Trojanern triumphierend umtanzt und von dem Parterre mit jauchzendem Geschrei empfangen wurde. Während die Trojaner schlummerten, stiegen die griechischen Helden auf einer Leiter aus dem Bauche des Pferdes, und dem Aeneas erschien um Mitternacht der Schatten des Hektor und verkündete ihm mit ängstlichen Gebärden den Sturz und die Zerstörung von Troja. Schon stand Troja in Flammen, durch die der fromme Aeneas seinen Vater Anchises auf seinem Rücken trug, während er seinen Sohn an der Hand führte und seine Gattin Kreusa ihm folgte. Hinter der Kreusa aber kam eine weiße Gestalt und zog sie unwiderstehlich zurück, daß sie von ihrem Gatten sich verlor, der nachher wieder umkehrte und sie ängstlich suchte, bis sie ihm plötzlich wie ein Geist erschien und mit Gebärden ihn zur Flucht mahnte. Die Griechen führten nun die gefesselten Trojanerinnen im Triumph auf; unter ihnen befand sich auch Kassandra, die vergeblich und ohne Glauben zu finden das Verderben von Troja prophezeit hatte, das nun die Gefährtinnen ihres Unglücks mit ihr bejammerten. Goethe rühmt bei dem Stück besonders die schönen Kleider, die Dekorationen dagegen seien mäßig. Das Teatro Argentina existiert jetzt noch (an der Via di Torre Argentina, in der Nähe des Corso Vittorio Emanuele und von San Andrea della Valle). Volkmann erklärt es für eines der schönsten in Italien, doch sei es zu groß und deshalb könne man in den entfernten Logen die Sänger nicht gut hören. Hier hätten die Opern von Gluck den größten Beifall gefunden. In beiden Theatern gehörte zum unumgänglich nötigen Bestandteil einer solchen Opernaufführung der an italienischen Höfen entstandene kunstmäßige pantomimische Tanz, das Ballet. Nach dem ersten Akte pflegte man ein ernsthaftes, nach dem zweiten ein komisches einzufügen, das keinen

Bezug auf den Inhalt der Oper hatte, aber gern mit Rücksicht auf den musikalischen Charakter der Aufführung ertragen werden konnte. Auf einer etwas niedrigeren Stufe wie die beiden Opern standen das Teatro della Valle (in der Via della Valle, unweit der Piazza San Eustachio gelegen) und das Teatro Capranica (an der Piazza gleichen Namens; es existiert jetzt nicht mehr). Hier kamen komische Singspiele, Komödien, zuweilen auch Trauerspiele zur Aufführung. Das Teatro della Valle hat Goethe mehrfach besucht. Moritz schreibt, es sei „das reizendste, was man sich denken kann. Alles vereinigt sich hier zur angenehmsten Unterhaltung und es geht niemand leicht aus diesem artigen Schauspiel unbefriedigt weg". Zusammen mit dem Teatro Pallacorda besaß es seit einigen Jahren das päpstliche Privileg, außerhalb der üblichen Spielzeit, die sich von Weihnachten bis Aschermittwoch erstreckte, in den Monaten von Ostern bis zur Adventszeit musikalische Intermezzi und komische Opern — die opera buffa — aufführen zu dürfen. Das Intermezzo von Anfossi, das Goethe im Februar zu seiner großen Zufriedenheit hier mit ansah, gehörte zur Gattung jener Einakter, die zur besonderen Erheiterung und Unterhaltung des Publikums, zwischen die einzelnen Akte des Hauptstückes, mochte es ein Trauerspiel oder Lustspiel, unter Umständen auch eine Oper sein, als ein selbständiges Stück, das mit jenem nicht im geringsten im Zusammenhang steht, eingeschoben wurden. Eine Ausnahme, die merkwürdigerweise Erfolg hatte, war mit Abbate Montis „Aristodemo" und „Galiasso di Manfredi" gemacht worden, in denen der Schauspieler Petronio, der unter dem Namen Cenerini bekannt war, in den Rollen des Aristodem und des Ubaldo große Ehre einlegte. Hierauf beziehen sich offenbar die Bedenken, die Goethe dem Abbate Monti hinsichtlich der Aufführung seines Stückes geltend machte, wenn er meinte, er sähe nicht ein, wie die verwöhnten Römer, die an solche Intermezzi gewöhnt seien, „sich an dem edlen, ruhigen Gang einer ununterbrochen fortgehenden Tragödie ergetzen könnten". Wahrscheinlich ist es das Teatro della Valle gewesen, wo die Aufführung des Aristodemo stattfand. Die weiteren Theater, in denen damals in Rom gespielt wurde, waren nur dritten Ranges: das Teatro della Pace (in der Via del Teatro Pace), das Teatro Granari (in der unmittelbaren Nähe des letzteren, in einer Seitenstraße der Via dell' Anima) und das Teatro Pallacorda (jetzt Metastasio, in der Via Metastasio, unweit Piazza Nicosia). Die Opera buffa niederer Art und Possenspiele in Prosa für den gemeinen Mann wurden hier vorzugsweise gespielt. Das vielgenannte

Teatro Tordinona (Teatro di Apollo), am linken Tiberufer nahe bei Ponte Sant Angelo gelegen, war abgebrannt, und der Neubau im Oktober 1785 eingestürzt. Eine spätere Erneuerung fällt in das Jahr 1830.

Es ist für uns moderne Menschen, die im Theater eine der höchsten Bildungsstätten des Volkes erblicken, nicht ganz leicht, sich von den Sitten und Bräuchen, die das achtzehnte Jahrhundert beherrschten, eine Vorstellung zu machen; besonders schwierig aber ist diese Aufgabe bei den römischen Theatern, wo man nicht nur mit dem päpstlichen Moralkodex rechnen mußte, der die Unnatürlichkeit zur Forderung machte, gleichwohl aber höheren Würdenträgern der Kirche den Besuch solcher Bildungsstätten mit Ausnahme der Oper als sittengefährlich darstellte, sondern ebensosehr die Erregbarkeit und das leidenschaftliche Temperament des Südländers im Auge zu haben hat. Auch die Kunst in unserem Sinne war doch vielfach von recht fragwürdiger Bedeutung. Aber wie bei allen kulturgeschichtlichen Erscheinungen, die ihrem Ursprung nach in die Jahrhunderte zurückgehen und in ihrem Wesen tief im Volkscharakter wurzeln, muß man sich hüten, den subjektiven Maßstab anzulegen, den die eigene Zeit an die Hand gibt. Dem italienischen Theater sind zwei merkwürdige Erscheinungen zueigen, von denen wenigstens die eine schon im Altertum bekannt war: die „Komödie aus dem Stegreif", die Commedia dell' arte, und die Existenz bestimmter Charakterfiguren, die ein für allemal einen feststehenden, dem Volke wohlbekannten Typus darstellten. Die Komödien aus dem Stegreif erklärte man in ihrer Berechtigung damit, daß es bei dem Interesse, das das Volk (besonders außerhalb des Kirchenstaates, wo die Theaterzeit nicht beschränkt war) an dem Schauspiel nimmt, nicht immer möglich sei, hinreichenden und regelmäßig ausgearbeiteten Stoff für ein immer abwechselndes Programm zu finden. Das Publikum langweilte sich, wenn ihm nicht neue Erscheinungen geboten wurden, und aus diesem Grund geriet man immer wieder auf das improvisierte Lustspiel, das bei einem gegebenen Thema, das in Gestalt eines geschriebenen Programms von den Schauspielern zu beiden Seiten der Bühne als Leitfaden der Handlung angeheftet wurde, jedesmal eine neue „Bearbeitung" erfuhr und auf Beifall rechnen konnte, wenn die Darsteller gewandt und erfindungsreich genug waren. Goldonis Lustspiele richten sich in ihrem kunstmäßigen Aufbau gegen diese Art der Volkspoesie, aber auch er wollte und konnte auf die Charaktermasken nicht ganz verzichten. Sein Gegner,

der Lustspieldichter Graf Carlo Gozzi, machte es sich (etwa seit 1760) mit Hilfe des Schauspielers Sacchi, des trefflichsten Arlecchino, den Italien besessen hat, zur Aufgabe, die Commedia dell' arte wieder zu Ehren zu bringen, indem er für allerhand phantastische und burleske Stücke die Themata bearbeitete. Von den Theater-Charaktermasken ist der Arlecchino, der Bastocchio aus Bergamo (auch Traccagnino oder Truffaldino genannt) in ganz Europa berühmt geworden — er ist der Held und die Stütze der komischen Szenen, auch in seiner Tracht überall eine bekannte Erscheinung. Der Pantalone de' Bisognosi, ein guter, einfältiger, aber ehrenwerter Mann, der meist als Vater auftritt, um seine Söhne oder Töchter zu verloben, was diese ihm nicht danken (Gozzi gab ihm die Rolle eines Ministers oder Admirals bei weitentfernten Höfen), spricht den venezianischen Dialekt und ist wie ein venezianischer Kaufmann des fünfzehnten Jahrhunderts gekleidet. Doktor Balanzoni aus Bologna spielt ebenfalls Vaterrollen; er ist ein langweiliger, pedantischer Schwätzer, der sich mit seinem Wissen brüstet, und überall seine Kenntnisse des Latein anbringt. Er geht ganz schwarz, trägt aber weiße Halskrause; Stirn und Nase bedeckt eine schwarze Maske mit roten Warzen. Neben dem Brighella aus Brescia, einer Maske von geringerer Bedeutung und dem Tartaglia, dessen Spezialität im Stottern bestand, und der Smeraldina, einer Art weiblichen Harlekins, war eine der wichtigsten Masken des ganzen Theaterapparats der Pulcinella dell' Acerra (der Policinell), die Lieblingsmaske der Neapolitaner, die im Theater sowohl als bei den Marionetten viel verwendet wurde. Er spricht den neapolitanischen Dialekt, ist zu allen Tollheiten bereit und zeigt bei Streit und Zank Unentschlossenheit. Nach einigen Dichtern soll er der Erfinder der Lieblingsspeise der Italiener, der Makkaroni sein, und deshalb läßt er sich auch, wenn man ihm eine Schüssel von diesem Gericht anbietet, zu allen Streichen gebrauchen. Er betritt die Bühne in der Rolle eines närrischen Dieners und vertritt bis zu einem gewissen Grade den Arlecchino, nur daß er nicht dessen Anmut und Gewandtheit besitzt. Erscheint er als Marionette, so hat er eine pfeifende, schreiende Stimme. Seine Tracht besteht aus einem Überhemd von grauem Kanevas oder ungebleichter Leinewand, auf das vorn auf der Brust ein Herz aus rotem Tuch aufgenäht ist; er trägt weite Hosen, ausgezackte Halskrause, um den Leib einen Strick, an dem eine Glocke hängt, die seine Ankunft verkündet, und weiße Strümpfe mit großen Schnallen, sein Hut ist eine Art Zipfelmütze, oft trägt er auch eine große Perücke, zuweilen ist sein Kopf auch glattgeschoren,

das Gesicht bedeckt bis zum Munde eine schwarze Maske mit großer, gebogener Nase.

Goldoni, dessen Locandiera Goethe sah, erzählt in seinen Lebenserinnerungen von den Enttäuschungen, die ihm das römische Theater brachte. Er, den man seines Ruhmes wegen von Venedig nach Rom gerufen hatte, mußte erleben, daß im Teatro Tordinona die Hauptschauspieler, die die Frauenrollen gaben, ein Perückenmacher und ein Tischlergeselle, ihre Sache dermaßen schlecht machten, daß das Publikum bald ungeduldig wurde und heftig nach dem Policinell verlangte. Er ging darauf in die Oper, in das Teatro Aliberti, wo er, da man ihm seinen Ärger ansah, mit den Worten empfangen wurde: „Trösten Sie sich, hier geht es nicht besser. Die Musik findet nicht den geringsten Beifall. Keine Arie, kein Rezitativ, kein Ritornell, das schön wäre, bekommt man zu hören." Er klagt aber weiter auch über die Ungezogenheit des Publikums. Das Parterre sei in Rom geradezu furchtbar; den Ausschlag gäben die Abbaten mit lauter und kräftiger Stimme. Wachen und Theaterpolizei seien unbekannt, von allen Seiten höre man pfeifen, schreien, schimpfen und überlaut lachen. Bei dem Gedanken, was aus ihm wohl geworden wäre, wenn er den Schluß seines Stückes im Tordinona abgewartet hätte, mußte er am ganzen Leibe zittern. Moritz war nicht so empfindlich wie der am Schicksal seiner Komödie stark interessierte venezianische Dichter. Was dieser als groben Unfug empfand, war für jenen ein amüsanter Brauch. Die Zuschauer würden, so meinte er, mit den spielenden Personen und ihren wiederkehrenden Späßen nach und nach immer bekannter, und Theater und Parterre würden immer vertrauter miteinander. Das Parterre „neckt" einen seiner Lieblinge, und dieser „neckt" es wieder, und zankt sich ein Weilchen mit ihm, und dann rückt das Schauspiel weiter fort. Wem ein Schauspieler besonders gefällt, der ruft ihn ohne Umstände laut beim Namen und gibt ihm auf offener Bühne seinen Beifall zu erkennen — kurz, „man tut, als ob man in dem Parterre zu Hause wäre und ebenso benehmen sich auch die Personen auf dem Schauplatze." Doch herrschten nicht in allen Theatern solche gefährliche Zustände. Im Teatro Capranica, in dem einst während der ganzen Spielzeit Tag für Tag Goldonis Pamela gegeben wurde, war für den Dichter jeder Tag ein Triumph, die Schauspieler überhäuften ihn mit Lobeserhebungen und baten ihn um die Gefälligkeit, ein Stück eigens für sie zu schreiben, was er auch tat. In den beiden Operntheatern herrschten besonders rücksichtsvolle Bräuche. Eine besondere Lieblingsarie des Publikums wurde von

dem Sänger nicht eher wiederholt, als bis der päpstliche Nepote aus seiner Loge gewinkt hatte, wenn das Publikum auch noch so laut ancora schrie. Freilich hörte in den meisten Fällen das Geschrei nicht eher auf, als bis sich der Nepote zu dem Zeichen entschloß. Die Anwesenheit dieses hohen Herren, der von Pius VI. zum Duca di Nemi gemacht worden war, gab übrigens in der einen der beiden Opern zu einem interessanten Vergleich Anlaß. Während er oben in der Loge sich als das bevorzugteste Mitglied des römischen Adels fühlte, saß unten im Orchester am Flügel ein zweiter Nepote als demütiger Musikmeister. Er war der Neffe von Pius' Vorgänger Clemens XIV. Ganganelli, dem sein sparsamer Onkel monatlich nur zwanzig Scudi hatte auszahlen lassen, so daß er nach seinem Tode die Stelle eines Kapellmeisters übernehmen mußte.

Eine bemerkenswerte Neuerung hatte, wie wir hörten, das Theaterwesen wenige Jahre vor Goethes Anwesenheit zu verzeichnen. Der Papst hatte die Erlaubnis erteilt, auch außerhalb der gewöhnlichen Spielzeit, in den Monaten von Ostern bis Weihnachten Kinderkomödien, Marionetten in den beiden Theatern della Valle und Pallacorda aufzuführen. Es war gestattet die Zwischenakte mit Intermezzi, Singespielen, auszufüllen, die schließlich zur Hauptsache der ganzen Vorführung wurden. Man hatte somit in Rom durch List erreicht auch außer der Karnevalszeit Operetten anhören zu können.

Schließlich darf hier noch ein Wort über die Improvisatoren folgen, die mit dem italienischen Volkswesen so innig verwachsen sind. Als Stätten, wo sie ihre Kunst vorführten, wählten sie gewöhnlich einen größeren Platz — z. B. die Piazza Termini oder die Piazza di Spagna. Zu Goethes Zeit war ein alter Venezianer besonders durch seine überraschenden Darbietungen berühmt. „Wer einmal still steht, um ihm zuzuhören, so bemerkt Moritz, entfernt sich nicht so bald wieder; ich pflege ihn nicht leicht einen Nachmittag zu versäumen". Er bat sich von seinem Zuhörerkreise eine Aufgabe zu einem Gesange aus, sann einige Minuten nach und sang dann das auf das gegebene Thema improvisierte Gedicht nach Takt und Melodie vor. Gab man ihm ein Thema aus der altrömischen Geschichte, wo ihm lokale Anspielungen leicht wurden, so geriet er oft dermaßen ins Feuer, daß der Beifall keine Grenzen kannte. Dieser Improvisator war übrigens ein wirkliches Original. Er war von Haus aus Advokat, aber seiner Kunst so ergeben, daß er Venedig verließ, um die Städte Italiens als wandernder Volkspoet zu durchziehen. Bald ging er ordentlich gekleidet, gepudert, Chapeau bas,

mit dem Degen, durch die Straßen, bald in zerlumpten Kleidern, wie es seine Laune mit sich brachte. Das Geld hatte für ihn keinen sonderlichen Wert und es kam vor, daß er das, was sein Knabe eingesammelt hatte, in seiner Begeisterung, wenn er den Hut aufsetzte, wieder unter seine Zuhörer streute. Er wurde zu den Conversazioni in die Paläste gebeten, wo er seine Stanzen vortrug, größere Freude aber gewährte es ihm, wenn er auf öffentlichen Plätzen das Volk, den groben Faquino ebenso wie den feinen Abbate, um sich versammelte und von ihnen Beifall für seine Leistungen erhielt. Wer dächte, wenn er von dieser Volkskunst hört, nicht unwillkürlich an die Erzählung im Wilhelm Meister?

Die zeitliche Umgrenzung der meisten dramatischen Aufführungen, die von der kirchlichen Autorität angeordnet worden war, erinnert uns daran, daß wir uns in der Zeit der öffentlichen, volkstümlichen Lustbarkeiten befinden, in jenen Wochen, die mit dem Dreikönigstage (dem 6. Januar) beginnen und mit Aschermittwoch schließen. Dann beginnt die Zeit des vierzigtägigen Fastens, in der der strenge Katholik auf Genuß von Fleischspeisen verzichtet. Die Vorbereitungszeit aber wird ihm, gleichsam als wolle er sich für die Entbehrungen, die ihm die Kirche auferlegt, vorher entschädigen, eine Quelle froher Lust, die zum Teil in Anlehnung an antike Sitten und Bräuche den südländischen Charakter des Volkes offenbart, sein ganzes urwüchsiges, sinnlich-frohes und ausgelassenes Temperament, den ererbten Sinn für Mummereien, Maskenscherze und wie die Volksbelustigungen, an denen der Süden so reich ist, alle heißen mögen. Es ist die Zeit des Karnevals: jene Zeit, in der, um mit Goethe zu reden, der Unterschied zwischen Hohen und Niedern einen Augenblick aufgehoben scheint: Alles nähert sich einander, Jeder nimmt, was ihm begegnet, leicht auf, und die wechselseitige Frechheit und Freiheit wird durch eine allgemeine gute Laune im Gleichgewicht erhalten. Der römische Karneval ist ein Fest — auch hier hat Goethe die bezeichnendsten Worte gefunden — das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt. „Der Staat macht wenig Anstalten, wenig Aufwand dazu. Der Kreis der Freuden bewegt sich von selbst, und die Polizei regiert ihn nur mit gelinder Hand. Hier ist nicht ein Fest, das, wie die vielen geistlichen Feste Roms, die Augen der Zuschauer blendete . . . hier wird vielmehr nur ein Zeichen gegeben, daß jeder so thöricht und toll sein dürfe, als er wolle, und daß außer Schlägen und Messerstichen fast Alles erlaubt

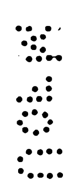
sei". Goethe hat den römischen Karneval in all seinen Einzelheiten zum Gegenstand eines schönen Sittenbildes gemacht, so eingehend und sachgemäß, daß es als kulturgeschichtliche Schilderung für immer mustergiltig bleiben wird. Er hat auf Grund seiner persönlichen Beobachtungen und der Aufzeichnungen, die er sich in Rom gemacht hat, schon bald nach seiner Rückkehr nach Weimar mit der Niederschrift begonnen. In seinem Auftrage hatte der Maler Georg Schütz, sein Hausgenosse, der ihn auf seinen Wanderungen durch die Stadt oft begleitet und für ihn gezeichnet hatte, die einzelnen Masken skizziert und koloriert, Heinrich Lips lieferte die Vignette, und Georg Melchior Kraus, der Direktor des freien Zeicheninstituts in Weimar, radierte und illuminierte die Umrisse nach den Schützschen Skizzen in Quartformat (so in dem späteren Bericht zum Februar 1788). So erschien zur Ostermesse 1789 „Das römische Karneval" (in Berlin gedruckt, in Weimar und Gotha verlegt) als Prachtpublikation in einer Ausstattung, wie sie keines der Werke des Dichters bei seinen Lebzeiten sich wieder erfreuen konnte. Nach wenigen Monaten schon war das Werk vollständig vergriffen[75]). Zu dem behandelten Thema selbst hat Goethe, der zweimal in Rom Zeuge des karnevalistischen Treibens gewesen ist, scheinbar eine verschiedene Stellung eingenommen. Am Aschermittwoch (21. Februar) 1787 schreibt er: „Nun ist der Narrheit ein Ende. Die unzähligen Lichter gestern Abend waren noch ein toller Spektakel. Das Karneval in Rom muß man gesehen haben, um den Wunsch völlig los zu werden, es je wieder zu sehen. Zu schreiben ist davon gar nichts; bei einer mündlichen Darstellung möchte es allenfalls unterhaltend sein". Auch das Jahr darauf steht er den Narrheiten noch skeptisch gegenüber: am Fastnachtsdienstag sei die Raserei im völligen Flor gewesen, „Mittwochs dankte man Gott und der Kirche für die Fasten"; er sei auf keine der Redouten gekommen, sondern habe fleißig gearbeitet. Aber von der hohen kultur- und lokalgeschichtlichen Bedeutung des Karnevals war er doch trotz seiner Abneigung gegen den Lärm und die Narrheit vollkommen durchdrungen, denn sonst wäre er nicht der Geschichtsschreiber dieser Volksfeste geworden. Und so berichtet er (in dem allerdings viel später entstandenen aber den Tatsachen offenbar vollkommen entsprechenden Februarberichte), daß er sich für sein litterarisches Vorhaben mehr als sonst geschehen wäre, unter die verkappte Menge gedrängt hätte, die trotz aller künstlerischen Ansicht oft einen widerwärtigen, unheimlichen Eindruck machte. Als er dann in der Heimat die römischen



Der Pulcinellenkönig

Nach dem farbigen Stich aus Goethes Römischem Carneval

Zu Seite 281





ANGELIKA KAUFFMANN: Bildnis der Maddalena Riggi

Winterthur bei Herrn Rudolf Rieter-Ziegler



Zu Seite 281

bekannt ist, denn Stern, nicht Carletta, hat zuerst ihre Persönlichkeit festgestellt, worauf dann der italienische Gelehrte ihre Lebensdaten mit aller wünschenswerten Genauigkeit erforscht hat[76]): sie war am 29. November 1765 in Mailand geboren, kam im Juli 1786 nach Rom, wo sie an der Treppe bei Porto di Ripetta wohnte, und vermählte sich, da das Verlöbnis, dessen Goethe gedenkt, zurückging, 1788, bald nach Goethes Abreise, mit einem Giuseppe Volpato, dem Sohn des bekannten Kupferstechers. Nach seinem Tode verheiratete sie sich mit einem Baumeister Francesco Finucci. Sie starb als Mutter von acht Kindern am 24. Juli 1825 und wurde in Santa Pudenziana im Erbbegräbnis der Familie Volpato beigesetzt. Zu dem poetischen Zauber, der sie umkleidet, stimmt es nicht, daß sie, wie Carletta erzählt, schließlich eine Brille auf der Nase gehabt und Tabak geschnupft habe — gegen beides hatte Goethe bekanntlich eine starke Abneigung. Sie steht, wie jeder Leser der Italienischen Reise weiß, im Mittelpunkte des kleinen Idylls, das sich im Oktober 1787 in Castel Gandolfo abspielte. Hier verlebte Goethe in Gemeinschaft mit Rat Reiffenstein und Angelika Kauffmann, die mit der Mailänderin befreundet war, mehrere Wochen angenehmste Villeggiatura in dem Hause des reichen englischen Kunsthändlers Thomas Jenkins „in einem sehr stattlichen Gebäude, dem ehemaligen Wohnsitz des Jesuitengenerals, wo es einer Anzahl von Freunden weder an Zimmern zu bequemer Wohnung noch an Sälen zu heiterem Beisammensein noch an Bogengängen zu munterm Lustwandeln fehlte"[77]). Goethe muß dem im damaligen Rom hochangesehenen Engländer schon seit längerer Zeit nahegestanden und seine bekannte Sammlung von Altertümern, deren auch Volkmann gedenkt, vielleicht bald nach seiner Ankunft besucht haben. Als Gast war er in Goethes Hause am Corso (er wohnte hier Goethe schräg gegenüber) bei Gelegenheit jenes denkwürdigen Konzerts, das an einem heißen Sommerabende ihm, der Angelika, Reiffenstein und andern zu Ehren „denen man eine Artigkeit schuldig war" veranstaltet wurde — schon hieraus ergibt sich eine nähere Beziehung, die in Castel Gandolfo nur fortgesetzt wurde. Jenkins, damals ein Mann, der in der Mitte der sechziger Jahre stand, war von Haus aus Maler und hielt sich vielleicht schon seit Anfang der fünfziger Jahre in Rom auf, wo er einen Kunst- und Antiquitätenhandel, später auch, als er englischer Konsul wurde, ein Bankgeschäft begründete. Als Kunsthändler war er ein ebenso geschäftskundiger Mann, ein feinsinniger Kenner und wie alle derartigen Händler, wenn sie ihr Geschäft verstehen, von dem Wert ihrer

Ware unter allen Umständen über die Maßen eingenommen, wobei er es, wie ein Zeitgenosse erzählt, nicht an theatralischen Auftritten, an lebhafter Mimik, an Tränen fehlen ließ, wenn es zum Verkauf eines ihm teuren Kunstwerkes kam, für das er zwar einen sehr hohen Preis verlangte, das er aber angeblich gern selbst behalten hätte. Seine Spezialität war die Kenntnis von Münzen und geschnittenen Steinen, deren wissenschaftliche Bedeutung damals in einem andern Ansehen als heute stand, auch von Gemälden und Skulpturen war er schon in seiner früheren Eigenschaft als ausübender Künstler ein tüchtiger und geschätzter Kenner. Sein Rat galt viel beim Kardinal Albani, bei Mengs und, was für sein Andenken eine besondere Ehrung bedeutet, bei Winckelmann. Durch seine Vermittlung sind viele wertvolle antike Kunstwerke auch in englischen Privatbesitz gelangt. Mit drei andern Engländern, unter denen sich auch der Maler Gavin Hamilton befand, hatte er von dem Papst das Privileg archäologischer Ausgrabungen in und um Rom unter der Bedingung erhalten, daß die Funde in vier Lose geteilt werden sollten, deren erstes für den Papst selbst, das zweite für die apostolische Kammer, das dritte für die Eigentümer des Bodens und das vierte endlich für die bestimmt war, die die Kosten der Ausgrabung bezahlten. Durch sie wurde in Ostia und in der Villa Adriana erfolgreich gegraben, römische Sammlungen (Palazzo Barberini, Mattei, Villa Negroni u. a.) gingen, als die Besitzer Geld brauchten, durch ihre Vermittlung teilweise in andre Hand über. Auch gesellschaftlich spielte Jenkins eine angesehene Rolle: fürstliche Personen kauften nicht nur bei ihm ein, sondern verkehrten auch in seinem Hause, so der Herzog von Cumberland, ein Bruder des Königs von England, der 1774 bei ihm das Diner einnahm. Kunsthändler dieser Gattung dürfte es kaum wieder gegeben haben, und Jenkins wäre wahrscheinlich auch nicht zu diesem hohen Ansehen 'gekommen, hätte er nicht zu gleicher Zeit eine diplomatische Stellung als englischer Geschäftsträger innegehabt. Zu Ende des Jahrhunderts, wo er unter den Stürmen der Revolution sein Vermögen und seine Sammlungen verlor, scheint er Rom verlassen und sich zurück in seine Heimat begeben zu haben. Er ist 1798 verarmt in Yarmouth in der Grafschaft Norfolk gestorben. Sein Haus am Corso wie die Sommerwohnung in Castel Gandolfo war jedenfalls eine Stätte vornehmster Geselligkeit, und Goethe hatte alle Ursache mit diesem Aufenthalte, auch abgesehen von seiner Bekanntschaft mit der schönen Mailänderin, zufrieden zu sein. Der poetische Ertrag dieser

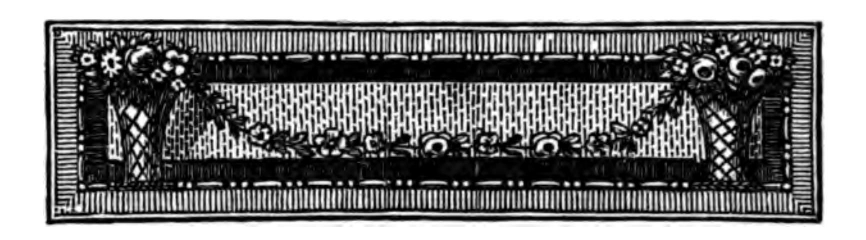
Wochen waren bekanntlich die beiden Gedichte „Kupido, loser eigen-sinniger Knabe" und „Amor als Landschaftsmaler" — denn damals beschäftigte ihn gerade das Landschaftszeichnen „wozu dieser Himmel und diese Erde vorzüglich einlädt". Maddalena sah er in Rom wieder, wie wir schon bemerkten, bei Gelegenheit des Karnevals: sie saß im Wagen neben Angelika, und Goethe begrüßte sie auf der Piazza Venezia. Von Krankheit und Kummer hatte sie sich erholt, und Angelika konnte Goethe versichern, das Erste, was ihr beim Wiedereintritt in das Leben tröstlich geworden, heilsam und wiederherstellend auf sie gewirkt, sei die Teilnahme ihrer Freunde, besonders die von Goethe gewesen. So hat auch dieses Intermezzo durch den Dichter seinen freundlichen Abschluß gefunden.

Das Inkognito, das Goethe anfangs soweit er vermochte zu wahren wußte, war im Laufe der Monate doch etwas sehr durchsichtig geworden. Männer seines Schlages und seiner Bedeutung konnten, selbst wenn nur seine intimsten Freunde von seiner Anwesenheit wußten, auch im größten Strome des Fremdenandranges nicht unbemerkt bleiben, und wenn er auch mit Rücksicht auf seine persönlichen Interessen sich von allem zurückzog, wo er aus seiner Zurückhaltung hätte heraustreten müssen, so mußte er sich doch schließlich überzeugen, daß er gewissen gesellschaftlichen Verpflichtungen nicht ausweichen konnte. Der Senator von Rom, Fürst Abondio Faustino Rezzonico, ein Nepote von Clemens XIV. — von seiner Liebenswürdigkeit weiß Herder nicht genug zu schwärmen — dessen Amtswohnung sich im Senatorenpalast auf dem Capitol befand, war von einer Reise nach Deutschland zurückgekehrt und hatte Goethe seine Aufwartung gemacht, zugleich um Grüße vom Gothaischen Hofe, von der Herzogin von Weimar und von dem ihm befreundeten Geheimrat von Diede, deutschem Gesandten in Regensburg, und dessen feingebildeter Gattin zu bringen. Nach dem Bericht vom Februar 1788 kamen diese damals selbst nach Rom, wo sie schon von früher her bekannt waren. Goethe konnte „mancherlei Art von Einladungen" nicht entgehen: die eine, wo er in das Haus des Fürsten zu musikalischen Darbietungen, bei denen auch Frau Diede und Freund Kayser mitwirkten, geladen wurde, hat er selbst beschrieben. Dieser Philipp Christoph Kayser, ein Jugendfreund des Dichters aus der Frankfurter Zeit, der Komponist der Goetheschen Oper „Scherz, List und Rache", war Ende Oktober 1787, von Goethe sehnlichst erwartet, in Rom eingetroffen. „Er komponiert alles, was an Musik zum Egmont nötig ist" und leitete auch in Rom

Goethes musikalische Studien, die namentlich auf die Einführung der italienischen Operette in Deutschland hinzielten[78]).

An jenem Tage, wo der Dichter auf dem Capitol zu Gaste weilte, bot sich ihm auch der unvergleichliche Genuß dar, aus den Fenstern auf der Rückseite des Palastes „in die einzigste Gegend von der Welt zu schauen und in dem Abendglanz der Sonne mit weniger Wendung des Hauptes das große Bild zu überblicken, das sich linker Hand vom Bogen das Septimius Severus, das Campo Vaccino entlang bis zum Minerven- und Friedenstempel erstreckt, um dahinter das Coliseo hervorschauen zu lassen, in dessen Gefolge man denn, das Auge rechts wendend, an dem Bogen des Titus vorbeigleitend, in dem Labyrinthe der Palatinischen Trümmer und ihrer durch Gartenkultur und wilde Vegetation geschmückten Einöde sich zu verwirren und zu verweilen hatte". Piranesi hat dieses Bild, wie es Goethe gesehen hat, in einem seiner großen (von uns nachgebildeten) Kupfer festgehalten, und man muß gestehen, daß mit dieser tragischen Größe, an der man die zweitausendjährige Vergangenheit ganz anders messen konnte als bei dem wissenschaftlich erforschten Forum der neuesten Zeit, ein solcher Zauber imposanter Wirkung verbunden gewesen sein muß, daß schon dieser Blick eine Reise nach Rom lohnend erscheinen ließ.





Die römischen Bildnisse Goethes[79].

> Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
> Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
> Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset
> Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt.
>
> Schiller, „Das Glück".

Aus dem September des Jahres 1788 besitzen wir aus Schillers Feder eine Beschreibung von Goethes Persönlichkeit, die uns ahnen läßt, daß ihn immer noch ein gewisser Neid gegen den vom Glück Bevorzugten erfüllte, weil dieser ihn daran erinnerte, daß er vom Schicksal hart behandelt worden sei. Diese Beschreibung mag nachstehend wörtlich folgen, weil sie uns in Worten auch den römischen Goethe, sowie er seinen Zeitgenossen erschienen sein mag, in dem ganzen Glanz seiner faszinierenden Erscheinung und seines bezwingenden Wesens kennen lehrt, obwohl Schiller meint, sein erster Anblick habe die hohe Meinung ziemlich tief heruntergestimmt, die man ihm von dieser anziehenden und schönen Figur beigebracht habe. Wir wissen aber, daß er damals Goethe nicht mit freundschaftlichen Gefühlen entgegentrat. Schiller entwirft folgendes Bild von ihm: „Er ist von mittlerer Größe, trägt sich steif und geht auch so, sein Gesicht ist verschlossen, aber sein Auge sehr ausdrucksvoll, lebhaft, und man hängt mit Vergnügen an seinem Blicke. Bei vielem Ernst hat seine Miene doch viel Wohlwollendes und Gutes. Er ist brünett und schien mir älter auszusehen, als er meiner Berechnung nach wirklich sein kann. Seine Stimme ist überaus angenehm, seine Erzählung fließend, geistvoll und belebt; man hört ihn mit überaus vielem Vergnügen; und wenn er bei gutem Humor ist spricht er gern und mit Interesse". Die Worte, die sich auf die Haltung Goethes beziehen, könnten die Vermutung nahelegen, daß Goethe ein stolzer

Mann gewesen sei. Diejenigen, die ihn genau kannten, wissen vom Gegenteil zu berichten, und Riemer bezeugt, daß er sich zwar immer „strack und gerade, mit zurückgezogenen Schultern" gehalten habe, das sei aber eine Haltung „die ihm von früh an habituell geworden". Wie haben wir uns diesen herrlichen Menschen in seiner äußern Erscheinung, von der Riemer bemerkte, daß schon der Mund einen bildenden Künstler zur Verzweiflung bringen konnte, wenn er ihn darstellen sollte, vorzustellen, was sagen uns die Bildnisse des Dichters zu dieser Beschreibung? Goethes Gesichtszüge sind uns in hundertfältigen künstlerischen Zeugnissen, in guten und minderwertigen Bildnissen, von Künstlern und von Dilettanten überliefert. Es ist nicht ganz leicht, sich aus dieser Fülle zeitgenössischer Dokumente, auch wenn wir nur die von bestimmten, enger begrenzten Lebensabschnitten um Auskunft befragen, eine klare Vorstellung von der äußeren Erscheinung der Persönlichkeit zu machen, und Hermann Grimm hat nicht unrecht, wenn er gelegentlich einmal bemerkt: von den sämtlichen Porträts Goethes zeige nicht ein einziges den Mann so, daß wir die Überzeugung haben könnten, er sei tagtäglich oder auch nur an seinen besten Tagen so gewesen. Die Bildnisse der römischen Zeit, die den Vorzug genießen, daß sie volkstümlicher als die meisten anderen geworden sind, bilden in dieser Hinsicht keine Ausnahme: sie sind auch an sich so verschieden untereinander, daß sie scheinbar gar nicht die Züge eines und desselben Menschen wiedergeben, und an seelischer Stimmung sich so widersprechend, daß es auf Grund dieser künstlerischen Dokumente nicht leicht ist, uns den auf römischen Gefilden weilenden leidenschaftlichen Germanen in seiner geistigen Größe zu vergegenwärtigen.

Von den drei in Rom entstandenen Bildnissen des Dichters nennen wir an erster Stelle die Marmorbüste, die von Alexander Trippel in zwei Exemplaren ausgeführt worden ist, die in zahllosen Abgüssen Verbreitung gefunden haben: die erste, im November 1787 vollendet und für den Prinzen Christian von Waldeck bestimmt, befindet sich im fürstlich Waldeckschen Schlosse in Arolsen, die zweite, von der Herzogin Anna Amalia während ihres römischen Aufenthaltes beim Künstler bestellt und im Frühjahr 1790 vollendet, wird jetzt in der großherzoglichen Bibliothek in Weimar aufbewahrt.[80]) Als Gegenstück zu ihr dient eine Büste Herders, die Trippel im Frühjahr 1790 in Rom anfertigte. Wenn man die Büste Goethes als Porträtbüste betrachtet — als solche hat sie doch offenbar ihren Lauf durch die

Welt gemacht — so begreift man ihre Volkstümlichkeit nicht. Goethe selbst soll sich, wie Trippel sich rühmte, mit der Arbeit „sehr zufrieden" erklärt haben, was aber offenbar mehr ein höfliches Bekenntnis als seine innere Überzeugung war, denn unter dem 14. September schreibt er: „Meine Büste ist sehr gut geraten, Jedermann ist damit zufrieden. Gewiß ist sie in einem schönen und edlen Stil gearbeitet, und ich habe nichts dagegen, daß die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt" — diese Worte enthalten doch eine so starke persönliche Zurückhaltung, daß man über Goethes eigentliches Urteil kaum im Zweifel sein kann. Andererseits hat Goethes Enkel Wolfgang sich einmal auf eine Anfrage, welche Bildnisse er für die besten seines Großvaters halte, sich geäußert, daß nach Traditionen in seiner Familie aus früheren Lebensperioden die Büste von Trippel als die richtigste und würdigste Wiedergabe seines Antlitzes gelte, wobei man aber in Versuchung kommt, bei diesem Urteil den Hauptnachdruck auf das Prädikat „würdig" zu legen. Und in diesem Sinne ist wohl auch das Lob der Bettina von Arnim zu verstehen, wenn sie dem Bildnis nachrühmt, daß es das vollkommene Ebenmaß von Goethes höchster Schönheit ausdrücke. Wer den Römer Goethe kennen lernen will, der muß sich sagen, daß dieser Kopf mit seinem pomphaften theatralischen Aufputz, in seiner antik-idealisierenden Auffassung, in seiner maskenhaften Erscheinung nicht eine Spur menschlichen Seelenlebens in sich birgt: es fehlt ihm völlig die Liebenswürdigkeit der Person, von der die römischen Freuude so entzückt waren, das reine Menschentum, das Schiller einmal, als er von Goethes Stellung zu Moritz spricht, mit dem Wort „Humanität" bezeichnet, die gemütvolle Innerlichkeit, die wunderbare Glut des Auges; es ist ein dekoratives Schaustück. Gottfried Schadow äußert sich einmal dahin, daß er sich in Rom bei den Büsten, die Trippel nach der Natur machte, davon überzeugt habe, daß diesen jede Spur von Natürlichkeit mangele. Goethes Bildnis, das damals noch nicht existierte, macht keine Ausnahme. Der Name „Apollobüste" ist bezeichnend genug nach dem Ideal des antiken Gottes ist sie schon unmittelbar nach ihrer Vollendung von den Freunden Goethes in der sehr richtigen Erkenntnis genannt worden, daß die künstlerische Auffassung den Dichter von der irdischen Sphäre losgelöst hat, und Trippel selbst hat diese Auffassung bestätigt, wenn er an den Fürsten von Waldeck schreibt, daß die Büste „ganz in dem antiken Stil ist, die Haare sind lang und hangen ganz locker herunter und machen von vorne die Form eines Apollokopfes".



ALEXANDER TRIPPEL: Modell zur Büste Goethes
Ton. Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 289



Goethe mit dem Führer der Musen zu vergleichen, lag ja, wenn man nach einer Berechtigung dieser Auffassung sucht, nicht allzufern. Wenn später auch der Jupiter-Charakter mehr betont wird, so ist doch noch im Jahre 1813 der Baron de la Motte Fouqué (Goethes Gespräche III, S. 92) über das „Apollo-Antlitz" entzückt, und der bekannte Arzt Hufeland, der Zeuge der Aufführung der Iphigenie in ihrer prosaischen Bearbeitung gewesen war, schreibt, er werde nie den Eindruck vergessen, den Goethe als Orest im griechischen Kostüm auf ihn gemacht: „man glaubte einen Apollo zu sehen". Es ist aber bezeichnend, daß diese Charakteristik sich auf Goethe in der Rolle eines Theaterhelden bezieht — der Mensch war eben doch anders. Möglicherweise hat es Trippel auch nicht an einem äußern Anlaß für seine Idealisierung gefehlt. Nicht recht glaublich klingt es, was Herder hierüber damals sagte: Goethe selbst habe sich so idealisieren lassen. Ein solcher Kultus der eigenen Persönlichkeit lag gerade ihm völlig fern. Dagegen hat eine andere Vermutung vielleicht etwas für sich. Goethe selbst erzählt, daß, als Trippel die Büste modellierte, dieser Zeitpunkt doppelt dadurch interessant geworden, daß der Künstler von einem Apollokopf Kenntnis erhalten habe, der bis dahin unbeachtet in der Gallerie Giustiniani gestanden habe. Trippel habe ihn für eines der edelsten Kunstwerke gehalten und die Hoffnung gehabt, ihn für sich erwerben zu können. Doch sei er in den Besitz eines Herrn von Pourtalès gelangt, der ihn nach Neufchatel gebracht habe. Dieser Apollokopf, nach dem damaligen Besitzer Apollon Pourtalès genannt, befindet sich jetzt im britischen Museum, eine dem Apoll vom Belvedere typisch nicht allzufern stehende Arbeit des vierten Jahrhunderts, so unbekannt übrigens nicht, wie Goethe annimmt, da ihn z. B. bereits Sandrart 1675 in seiner teutschen Akademie in Kupfer nachgebildet hatte. Hat dieser Kopf den Anlaß für Goethes Apolloideal gegeben?

Übrigens führt uns die Entstehung des Trippelschen Kopfes noch auf eine Variante, die merkwürdigerweise wenig bekannt geworden ist, obschon sie den Menschen Goethe unmittelbarer wiedergibt, als die beiden genannten Marmorbüsten. In der Korrespondenz vom 14. September erwähnt der Dichter auch ein Modell, von dem der Künstler eine Gipsform anfertigen werde, um dann gleich den Marmor anzufangen, welchen er zuletzt nach dem Leben auszuarbeiten wünsche. Wir haben es demnach bei der Büste mit zwei verschiedenen Stadien zu tun: einem (nach dem Leben modellierten) Tonmodell, über dem eine Gipsform angefertigt wurde, und dem Marmororiginal, das vermutlich jenem gegenüber gewisse

Abweichungen aufweist. Was ist aus dem Modell, von dem je ein Exemplar im Abguß Goethe und Angelika Kauffmann besaßen, geworden? Ist es zugrunde gegangen, verschollen oder hat es sich erhalten? Als im Jahre 1885 das Goethe-Haus in den Besitz des Weimarischen Staates überging, fand sich, so erzählt Karl Ruland[81]), ganz unvermutet bei Durchmusterung des Inhaltes einer Dachkammer eine lebensgroße, in Ton ausgedrückte und leicht gebrannte Büste, die, wie sofort der Augenschein lehrte, mit der Trippelschen Büste in nahem Zusammenhange stand. Sie ist jetzt in einem der kleineren Zimmer im Goethe-Hause aufgestellt, findet aber nicht allseitig die verdiente Beachtung, denn die Ansichten über den Wert dieses Goethe-Bildnisses gingen etwas auseinander und scheinen auch jetzt noch nicht allgemein festzustehen. Friedrich Zarncke war geneigt, in dieser „ganz eigenen Umarbeitung" der Trippelschen Büste ein Werk Tiecks zu erkennen, das aus dem Anfang des neuen Jahrhunderts stamme. Dann wäre also der Wert der Arbeit ziemlich bedeutungslos. Dagegen hat schon Ruland mit entscheidenden Gründen geltend gemacht, daß wir es hier mit einem Abguß des unmittelbar nach dem Leben gearbeiteten Modells von Trippels Hand zu tun haben, jenes Modells, das Goethe erwähnt, nach dem der Künstler die beiden Marmorbüsten ausgeführt hat. Durch diesen Hinweis gewinnt die Büste natürlich auch den Marmororiginalen gegenüber eine ganz andere Bedeutung. Wo dieses Tonmodell hergestellt worden ist, ob, etwa des besseren Transports wegen, schon in Rom, oder über einen von dort abgesandten Gipsabguß erst in Weimar, vielleicht durch Klauer, der sich durch die Anfertigung leichtgebrannter Tonskulpturen verdient machte, entzieht sich unserer Kenntnis. Ein Vergleich des Modells mit dem Marmorbildnis ergibt, abgesehen von der größeren Frische und Unmittelbarkeit der künstlerischen Behandlung der Tonbüste, erhebliche Verschiedenheiten: in der Haartracht, die im Marmor hoheitsvoller, mehr „apollinisch" erscheint, obwohl hier die auf die Schulter nach vorn herabfallende Locke fehlt. Im Modell dagegen erscheint die Stirn höher und freier und der Kopf ist mehr geneigt, was indessen auch eine Folge des Brennens sein kann. Im Marmor wiederum ist der Gesichtsausdruck strenger, besonders infolge der beiden Falten auf der Stirn, im Modell endlich ist der Mund größer, die Lippen sind sinnlicher. Hiernach ist kein Zweifel, daß dieses Modell in einem höheren Grade menschliche Züge in sich verkörpert, wogegen die Marmorbüste eine Steigerung der unmittelbar der Natur abgelauschten Züge ins Majestätische, Göttliche erfahren hat. Das Modell hätte um dieser Eigenschaften



ANGELIKA KAUFFMANN: Bildnis Goethes
Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 291



willen mindestens dieselbe Verbreitung verdient, die die Marmorbüsten gefunden hat, und vielleicht entschließt man sich einmal in Weimar, auch sie in Gipsabgüssen den Freunden des Dichters zugänglich zu machen.

Das Gemälde der Angelika Kauffmann ist weniger als künstlerische Leistung als wegen des guten, ehrlichen Willens bemerkenswert, mit dem die treue Seele sich an die ihre Kräfte übersteigende Arbeit gemacht hat. Goethe besuchte sie an den Sonntagen öfters und las ihr und ihrem Gatten die Iphigenie vor. In diesen Stunden ist das Brustbild entstanden, das sich jetzt in dem Jupiterzimmer des Goethe-Hauses in Weimar befindet. Es zeigt den Kopf des Dichters beinahe in Vorderansicht; er trägt einen roten Rock mit Pelzbesatz, weiße Halsbinde und Busenstreif. Ottilie von Goethe erwarb es in den vierziger Jahren, vorher war es beim Grafen d'Harnancourt in Brünn; nach dem Tode der Angelika fand es sich in ihrem Nachlaß vor und ward von ihren Erben für die Versteigerung bestimmt[82]). Wir dürfen aus dieser Geschichte schließen, daß es Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien nie wieder gesehen hat. Bekanntlich hat er selbst von der Arbeit nicht viel gehalten. „Angelica malt mich auch, schreibt er im Juni 1787, daraus wird aber nichts. Es verdrießt sie sehr, daß es nicht gleichen und werden will. Es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir". Angelikas Kunst ist an dem Bildnis in der Tat gescheitert, sie konnte weder die Leidenschaft des Menschen begreifen, noch die Macht des allumfassenden Genies mit ihrem Pinsel meistern, was sie uns gibt, ist ein süßlicher, schüchterner, sentimental angehauchter Mann, von dem beinahe dasselbe gilt, was, wie wir schon hörten, Matthisson als charakteristische Eigenschaft von Angelikas Kunst bezeichnet: „Angelikas Helden treten wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen auf und es gebricht ihnen gänzlich an Ernst und Würde".

Die beiden Bildnisse, die wir hier kennen gelernt haben, würden somit nur als mangelhafte Zeugnisse für Goethes äußere Erscheinung auf der Höhe seiner irdischen Tage gelten können, und wären wir auf sie allein angewiesen, so würden wir darin, wie wir ihn uns vorzustellen haben, sehr von der Wirklichkeit abweichen. Glücklicherweise werden wir gerade für Rom durch ein drittes Bildnis entschädigt, das den Vorzug besitzt, unter all den zahlreichen Porträts des Dichters nicht nur das monumentalste, sondern auch eines der künstlerisch bedeutendsten zu sein. Das ist das wundervolle, man darf sagen zum historischen Charakterstück gewordene Bildnis in ganzer Figur von Wilhelm Tischbein, das

sich ehemals im Rothschildschen Besitz befand und im Jahre 1887 an das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. überging. Für Tischbein, Goethes intimen römischen Freund, bezeichnet es den Höhepunkt seiner Kunst: er hat sich nie wieder je zu dieser Würde und Größe künstlerischer Auffassung erhoben und mit diesem Bilde wird sein Name fortleben, auch wenn von seiner sonstigen Kunst nichts mehr bekannt ist oder bekannt werden sollte. Freundschaft und Bewunderung und persönlich intime Kenntnis des Dichters haben der Arbeit einen für die Zeit, in der es gemalt ist, besonders eindrucksvollen Stempel künstlerischer Weihe aufgedrückt. Schon im Dezember 1786 hat die Arbeit begonnen. Unter dem ersten Eindruck der persönlichen Bekanntschaft schreibt damals Tischbein an Lavater (9. Dezember 1786): „Lieber, bester Lavater, könnte ich Sie hier auch ein Mal sehen, auf denen Ruinen, wo vor diesem so große Thaten geschahen, scheint ein lebender Mann erst recht groß, es ist als erkennte man ihn besser. Goethe ist ein Wercklicher Mann, wie ich in meinen ausschweifenden Gedanken ihn zu sehen mir wünschte. Ich habe sein Portrait angefangen, und werde es in Lebensgröße machen, wie er auf den Ruinen sitzet und über das Schicksal der menschlichen Werke nachdenket“[83]). So ist das Bild im Laufe der nächsten Monate entstanden; wann es vollendet wurde, erfahren wir nicht. Tischbein nahm es bei seiner Abreise mit nach Neapel und Goethe hat es in seiner Vollendung nie kennen gelernt. Nach modernen Begriffen ist es ein Freilichtbild, das den Dichter in der Campagna unter der römischen Sonne, umflutet von einem Meer von Licht, auf alten Marmorresten hingelagert darstellt. Ein faltiger weißer Mantel mit rotem Kragen und graugelbe Hosen bedecken die Glieder, ein breitkrämpiger, grauer Schlapphut ist kühn aufs Haupt gedrückt, den landschaftlichen Hintergrund schließen Tuskulum und die Albanerberge ab. Eine sinnreiche Anspielung erinnert uns daran, daß wir uns in der Zeit befinden, wo die Iphigenie ihrer Vollendung entgegenging: das Relief, das den einen mächtigen Marmorblock schmückt, stellt die Szene dar, wie Orest und Pylades gefangen vor die taurische Priesterin geführt werden. Der Kopf ist ein Meisterwerk psychologischer Erkenntnis und eindringlicher Charakteristik: die herrlichen dunklen Augen geben ein Spiegelbild der Seele wieder, sie bekunden die leidenschaftliche Glut des Empfindens, Gemütstiefe und einen Zug von Herzensgüte und die feingeformte Stirn, die kräftige Nase, der schöngebildete, sinnlich-elegische Mund stimmt mit dem Bild überein, das wir uns von dem Dichter der römischen Elegien zu machen



WILHELM TISCHBEIN: Bildnis Goethes
Aquarellskizze, früher im Cottaschen Besitz

Zu Seite 293



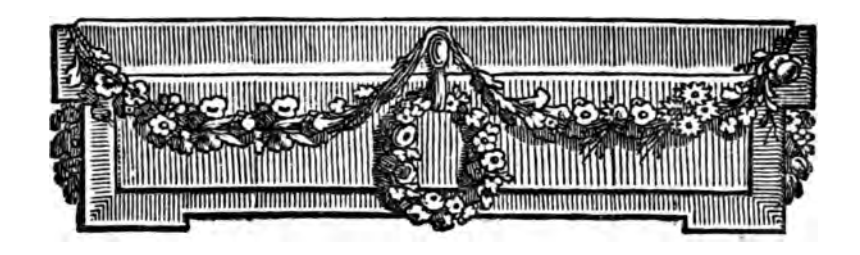
haben. Und doch hat das Tischbeinsche Portrait nur in einem beschränkten Sinne — in diesem liegt freilich gleichzeitig der größte Vorzug — eine Geltung als Bildnis des Dichters: es ist der römische Goethe und nur dieser. Wir sahen, daß er für seinen römischen Aufenthalt, um weniger gekannt zu sein und ungezwungener leben zu können, ein Inkognito wählte, nicht nur dem Namen, sondern auch der Tracht nach. Dieses Inkognito hat auch Tischbein gewählt. Daher der große, faltige Mantel, mit dem noch heutigen Tages die Italiener sich malerisch zu umhüllen pflegen, daher der breitkrämpige, gegen die Strahlen der Sonne schützende Schlapphut, der ebenfalls jetzt noch in Mode ist, daher endlich auch die Perücke aus blonden Haaren, die so merkwürdig das Feuer der dunkelen Augen zur Geltung bringen. Das Bildnis hat auf diese Weise eine malerische Haltung von großem Reiz gewonnen.

Auch sonst hat sich Tischbein, abgesehen von jenen flüchtigen Federskizzen aus dem römischen Alltagsleben, deren bei anderer Gelegenheit gedacht wurde, mit Goethes Gestalt und Gesichtszügen befaßt. Er aquarellierte ihn in ganzer Figur, wie er in leichtem Gewand, dem Beschauer den Rücken zuwendend, zum Fenster nach dem Corso hinabblickt. Wir besitzen, höchst wahrscheinlich von seiner Hand herrührend, auch einen Kopf Goethes, der, wenn er nicht die Studie für das große Campagnabild ist, so doch trotz der Jahreszahl 1795 mit diesem im engsten Zusammenhang stehen dürfte. Das Original, ein anscheinend beschädigtes Aquarellgemälde, angeblich früher in dem Besitz des Freiherrn von Cotta, ist jetzt verschollen[84]), doch bewahrt die Zarnckesche Sammlung der Leipziger Stadtbibliothek eine Photographie davon auf. Was an diesem Kopfe auffällt, die nicht unbedeutenden Abweichungen von dem Ölgemälde, sprechen dafür, daß es sich hier nicht um eine Kopie von Schülerhand, sondern nur um eine Originalarbeit handelt. Dem Aquarell fehlen vollständig die tiefen Schatten an der Hutkrämpe und im Gesicht, während die scharfen Umrißlinien der aufgesetzten Perücke deutlich sichtbar werden. Sieht das Aquarell nicht wie eine Freilichtstudie aus, die — zunächst unter Hinweglassung des Hutes — unter wolkenlosem Himmel in der Campagna entstanden in flüchtigen Zügen bei besonders günstiger Beleuchtung die Hauptzüge des Dichters festhalten sollte? Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich in ihm um eine von mehreren Studien, die der Künstler unter verschiedenen Beleuchtungsverhältnissen angefertigt hat, um sie entweder für das Gemälde zu benutzen, oder sonst anderweit zu verwerten. Wir haben Grund, eine solche Bestimmung für möglich zu halten. In dem oben

angeführten Briefe an Lavater teilt er diesem gleichzeitig mit: „Unter allen Versprechungen, die ich Ihnen gethan und nicht vollbracht habe, soll dieses aber gewiß geschehen, daß ich Ihnen sein Porträt bestimmt gezeichnet schicke. Sein Gesicht will ich recht genau und wahr nachzeichen. Denn man kann wohl keinen glücklicheren und ausdrucksvolleren Kopf sehen". Vielleicht ist der Kopf doch später, als beabsichtigt war, in Lavaters Besitz gelangt, vielleicht erklärt sich auf diese Weise die spätere Jahreszahl 1795 als das Jahr der Widmung.

Das sind die bildlichen Dokumente, die wir aus Goethes römischen Tagen besitzen, wenn wir es uns ehrlich gestehen wollen, doch wenig, um den ganzen Zauber seiner Persönlichkeit in seiner vollen Macht zu verstehen, doch auch wieder genug, wenn wir daran denken, was uns ein neidisches Geschick von andern großen Männern der Vergangenheit aus der Zeit ihrer schönsten Kraft versagt hat. So können wir ihn uns wenigstens vorstellen, wie er gebräunt von den Strahlen der südlichen Sonne, ein ganz anderer als der, der gegangen war, in Weimar wieder eintraf. Die Veränderung, die innerlich mit ihm vorgegangen war und die im Äußern reflektierend sich ausprägte, fand kaum bei Einem Verständnis. Man raunte sich zu, daß hier eine Wandlung sich vollzogen, aber den tiefinneren Grund, wer hätte ihn von der Mehrzahl derer, die ihn nicht begriffen, ermessen können? Charlotte von Lengefeld schreibt an Schiller (29. Dezember 1789): „Er war recht freundlich und zutraulich mit mir. Er ist aber doch anders geworden; ehe er nach Italien ging, war er mir doch lieber; schon der Ausdruck in seinem Gesicht, er hat an Feinheit verloren"[85]). Diese Veränderung im äußern Menschen hatte die Weimarische Gesellschaft sehr richtig empfunden, wenn sie einen gewissen Wandel in seiner Erscheinung, in seinen Mienen, in der Art, wie er sich zu geben pflegte, gewahr wurde. So mag wohl auch der Mangel an Feinheit in seinen Gesichtszügen, den Charlotte von Lengefeld bemerkt hatte, in der Tat auf einer wahren Beobachtung beruhen. Aber die wirkliche Ursache hierfür blieb für sie in schleierhaftes Dunkel gehüllt; sie dachte auch nicht daran, daß Lebenserfahrungen und die unermeßliche Fülle neuer Eindrücke, die sich in kurzer Zeit einem empfindsamen Menschen mitteilen, den Gesichtszügen das Gepräge größerer Tatkraft und Entschlossenheit zu geben, überhaupt sie nach der Seite einer männlich-kraftvollen Erscheinung hin umzuwandeln imstande sind.





Abschied von Rom.

Haec Jovem sentire deosque cunctos
Spem bonam certamque domum reporto.
Horaz.

Goethes Geburtstag wurde im Jahre 1787 in Abwesenheit des Dichters von Freund Knebel in Jena in einem kleinen Kreise festlich begangen. Eine Reihe von Damen, darunter auch Charlotte von Lengefeld, Voigts und Schiller waren geladen. Schiller trank Goethes Gesundheit beim Rheinwein: „Schwerlich, so schreibt er an Körner, vermuthete er in Italien, daß er mich unter seinen Hausgästen habe; aber das Schicksal fügt die Dinge gar wunderbar". Innere Begeisterung und freundschaftliche Gefühle waren es nicht, die Schillers Trinkspruch damals beseelten, und die später sprichwörtlich gewordene Freundschaft des Weimarischen Dioskurenpaares wäre damals Schiller vielleicht als eine Unmöglichkeit erschienen. Schillers Gesinnung und seine Stellung dem zehn Jahre älteren Goethe gegenüber, ihre Gereiztheit und ihre Wandlung kennen wir aus dem Briefwechsel mit Körner, dem Spiegelbilde seines ganzen Seelenlebens. Dieser Briefwechsel wirft mit seinen offenen Geständnissen über die damaligen Weimarischen gesellschaftlichen Zustände während Goethes Abwesenheit ein merkwürdiges Licht: über den Klatsch, der um den in der Ferne Weilenden ein Netz aus Scheelsucht und unliebenswürdigen Erfindungen gewoben hatte. Goethe, so hieß es, bleibe in Neapel, habe seinen Abschied gefordert, den er sich längst unter der Bedingung versichert hätte, wenn der Herzog in Kammersachen willkürlich verfahren würde; und dies sei geschehen. Er habe die Frau von Stein heiraten wollen und sich deswegen adeln lassen, aber ihre Familie habe es gehindert[86]). Daher sein Mißvergnügen mit seiner Lage und mit Weimar. Kurz vor Weihnachten schreibt Schiller, Goethes

Rückkehr sei ungewiß und seine endgiltige Trennung von den Staatsgeschäften für viele schon so gut wie entschieden. „Während er in Italien malt, müssen die Voigts und Schmidts für ihn wie die Lasttiere schwitzen. Er verzehrt in Italien für Nichtstun eine Besoldung von achtzehnhundert Thalern und sie müssen für die Hälfte des Geldes doppelte Last tragen“. Ende März 1788 endlich meldet Schiller dem Dresdener Freunde, daß Goethe jeden Tag aus Italien zurückerwartet werde; der Herzog habe ihn zurückverlangt und ihm, wie man ihm gesagt habe, eine Prolongation seines Urlaubs verweigert. Körner mochte wohl das Bedenkliche dieser Treibereien ahnen und sich aus ihnen für Schillers Stellung keinen Vorteil versprechen. Denn wenige Tage darauf erteilt er ihm den wohlgemeinten Rat: „Wie Du Dich mit Goethe haben wirst, bin ich begierig. Laß Dich nur nicht gegen ihn aufhetzen“.

Wie hat sich nun Karl August zu Goethes Flucht und Abwesenheit gestellt? Der erste Brief, den Goethe aus Rom an den Herzog richtete, ist vom 3. November 1786 datiert: „Endlich kann ich den Mund auftun und Sie mit Freuden begrüßen, verzeihen Sie das Geheimnis und die gleichsam unterirdische Reise hierher.“ Er führt nun weiter aus, wie es die letzten Jahre eine Art von Krankheit geworden, von der nur der Anblick und die Gegenwart hätten heilen können. Könne er die Kenntnisse, die er jetzt erwerbe, zu Hause in den Dienst des Herzogs stellen, so bleibe ihm fast kein Wunsch mehr übrig. „Die Dauer meines gegenwärtigen Aufenthalts wird von Ihren Winken, von den Nachrichten von Hause abhängen, bin ich einige Zeit entbehrlich, so laßen Sie mich das gut vollenden, was gut angefangen ist und was jetzt mit Einstimmung des Himmels getan scheint.“ Karl Augusts Antwort lautete, wie es von dem großherzigen Fürsten nur zu erwarten war. Trotzdem aber hielt sich Goethe verpflichtet, auch von Rom aus sich für den Notfall zur Verfügung zu stellen. Deshalb schreibt er schon am 20. Januar 1787 an den Herzog: „Rufen Sie mich, wenn ich Ihnen nur einigermaßen nötig scheine, zurück. So gewiß ich Jahrelang mit Nutzen hier verweilen könnte, so gewiß hab ich schon die obersten Gipfel des Großen und Schönen gepflückt und kann mein ganzes Leben davon zehren. Gesegnet fühl ich auch die Folgen auf mein Gemüth, das sich erheitert, das offner, theilnehmender und mittheilender wird. Wie sehr dank ich Ihnen, daß Sie mir so freundlich entgegenkommen, mir die Hand reichen und mich über meine Flucht, mein Außenbleiben und meine Rückkehr beruhigen.“ Eine weitere Briefstelle ist ebenso sehr für des

Herzogs Stellung zu Goethe wie für Goethes Wünsche nach der Rückkehr in die Heimat bezeichnend. Am 27. Mai schreibt der Dichter aus Neapel: „Wie Sie mich bisher getragen, sorgen Sie für mich und thun Sie mir mehr wohl, als ich selbst kann, als ich wünschen und verlangen darf. Geben Sie mich mir selbst, meinem Vaterlande, geben Sie mich Sich selbst wieder, daß ich ein neues Leben mit Ihnen anfange! Ich lege mein ganzes Schicksal zutraulich in Ihre Hände. Ich habe so ein großes und schönes Stück Welt gesehen und das Resultat ist: daß ich nur mit Ihnen und in dem Ihrigen leben mag. Kann ich es weniger von Detail überhäuft, zu dem ich nicht geboren bin, so kann ich zu Ihrer und zu vieler Menschen Freude leben.“ Und endlich: Wünsche, wie er sie oben ausgesprochen, faßt er noch einmal in den letzten Wochen seines römischen Aufenthaltes in sehr bestimmte Worte zusammen, in denen auch sein Wirkungskreis in Weimar umgrenzt wird in Verbindung mit dem Dank an den Herzog, der da zeigt, daß dieser Fürst in seinem Denken und Empfinden über eine menschliche Größe verfügte, von der man in Kreisen, aus denen Schiller seine Kenntnisse bezog, keine Ahnung hatte. In diesem ausführlichen Brief Goethes vom 17. März 1788 heißt es u. a.: „Nehmen Sie mich als Gast auf, laßen Sie mich an Ihrer Seite das ganze Maas meiner Existenz ausfüllen und des Lebens genießen; so wird meine Kraft, wie eine neue geöffnete, gesammelte, gereinigte Quelle von einer Höhe, nach Ihrem Willen leicht dahin oder dorthin zu leiten seyn. Ihre Gesinnungen, die Sie mir vorläufig in Ihrem Briefe zu erkennen geben, sind so schön und für mich bis zur Beschämung ehrenvoll. Ich kann nur sagen: Herr, hie bin ich, mache aus deinem Knecht was du willst.“ Wir wissen, wie hochherzig Karl August all seine Wünsche erfüllte, wie er ihn durch dienstliche Erleichterung Ruhe und Muße für seine Arbeit und in einem hohen Maße die persönliche Freiheit gewährte, die er ersehnte und die er in Rom in vollen Zügen genossen hatte. Eine solche Ausnahmestellung zu gewähren entsprach aber nicht nur der vornehmen Gesinnung des Herzogs, sondern vielmehr noch seiner weisen Erkenntnis von Goethes persönlicher Art. Schon früher hatte er einmal, als er ihm eine Freude machen und „seine Taciturnität entrunzeln“ wollte, erklärt: „Einem Vogel wie ihm darf man keinen gemeinen Hanf vorsetzen“.

So hat Rom einen Umschwung in Goethes Stellung am Hofe und in seinem amtlichen Wirkungskreis in Weimar gezeitigt. Worin bestehen aber die Segnungen, die die Reise nach Italien, die Tage des römischen

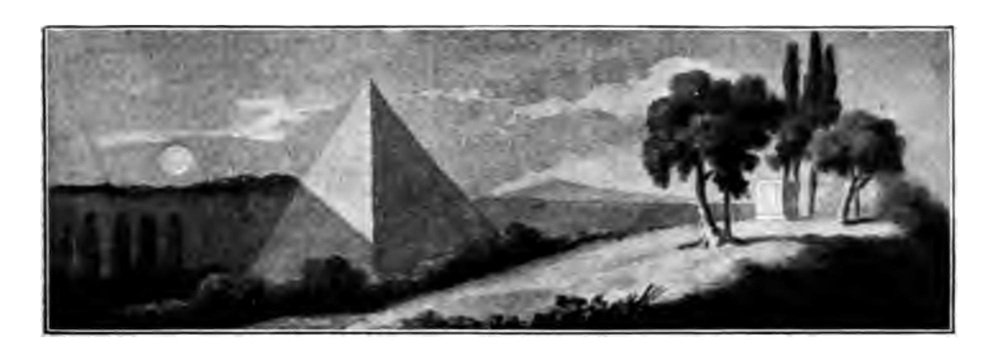
Aufenthalts, der ganze Süden mit seinen tausenderlei mächtigen Eindrücken, in all den Gaben, die Natur und Kunst so verschwenderisch unserem Dichter geboten haben? Worin liegt das große Geheimnis, das seine „Wiedergeburt" vollzogen, ihm die Herrschaft über sich selbst wiedergegeben, ihn mit froher Hoffnung auf die Zukunft erfüllt hat? Alfred von Reumont beantwortet eine solche auch im Leben und in der Entwickelung anderer Menschen auftauchende Frage am Schlusse seines großen geschichtlichen Werkes über die ewige Stadt mit den Worten: „Rom ist das Ziel für jedes Alter, jeden Stand, jeden Beruf, wohin jeder von dem Seinen mitbringt, von wo jeder mehr als er gebracht, mitnimmt, reicher befriedigter, in sich sicherer heimkehrend, nach der Verwirklichung der Träume der Jugend, der Erfüllung der Wünsche des reiferen Alters. Rom spricht mit jedem seine Sprache, fördert jedes edle Streben, befestigt jeden rühmlichen Vorsatz, erschließt dem Weisen ausgedehnteren Horizont." Auch von Goethe, dem nüchternen Protestanten, der nicht in religiösen Fragen lebte, den aber doch eine mächtige innere Stimme und die Sehnsucht des Herzens nach Rom geführt hatte, galt, was Reumont als die segenspendende Macht der ewigen Stadt bezeichnet. Von den „physisch-moralischen Übeln" wollte der Dichter, wie es in einem Briefe an den Herzog heißt, unter den Strahlen der römischen Sonne genesen und er meint, das sei ihm ziemlich geglückt. Seine Stimmung hatte sich unter dem Andrang neuer Ideen gehoben und in dem römischen Freundeskreis, in dem er sich nach seinen Gefallen ausleben konnte, hatte er Anregungen gefunden, die seine Gedanken in die neue Welt hinüberleiteten. Und als ihre ersten großen Eindrücke vorüber waren und bei einem beschaulichen Genießen das Gesehene verarbeitet wurde, da wollte man bemerken, wie er von Tag zu Tag an innerer Ruhe und Klarheit wuchs. Selbst seine Briefe, so meinte die Göchhausen in einem Briefe an Merck, sollten besser werden, „je mehr alles das Große und Herrliche, was mit einem Male auf ihn zuströmte, sich bei ihm ruhig zu setzen anfängt." Die Herzogin Anna Amalia, die später Goethes Spuren folgte, meinte, als man in Weimar sah, daß Goethe als ein Anderer wiederkehren würde, Italien müsse für den modernen Menschen sein, was der Fluß Lethe den Alten war: „Man verjüngt sich, indem man alles Unangenehme, was man in der Welt erfahren hat, vergißt und dadurch ein neugeborener Mensch wird."

Goethe war frei gewesen und deshalb hatte er sich, so meint er selbst, recht durchaus kennen gelernt, auch seine Mängel und Fehler. Über der

innern Einkehr und der Prüfung seiner geistigen Werte erschien ihm aber auch als das große Ergebnis die wahre Erkenntnis seines Dichterberufes. In Weimar hatte er geklagt, seit zehn Jahren nichts Poetisches von Bedeutung hervorgebracht zu haben, da „das poetische Talent im Konflikt mit der Realität" gewesen sei. Die Freiheit, die er in Rom genoß inmitten einer Welt, wie er sie sich gewünscht hatte, ließ in ihm reifen, was seit Jahren in ihm im Stillen geschlummert hatte: Iphigenie und Egmont wurden vollendet, der Tasso wurde gefördert, Erwin und Claudine umgearbeitet. Wie sehr ihm diese Arbeiten als eine Errungenschaft erschienen, zeigt eine Stelle in einem Briefe an den Herzog (11. August 1787): „Noch eine andere Epoche denke ich mit Ostern zu schließen: Meine erste (oder eigentlich meine zweite) Schriftsteller-Epoche." Er hoffte bis Ostern den Faust ausgearbeitet zu haben — ein kühner Plan, der indessen nicht über die eine Szene, die er in Villa Borghese dichtete[87]), hinausgedieh; er denkt schließlich an ganz neue Arbeiten: an eine Iphigenie in Delphi und eine Nausikaa, die er auch begonnen hat. Rom hatte ihm also Erfüllung seiner Wünsche und einen reichen Gewinn in dem gebracht, was ihm bei seiner Stellung in Weimar versagt geblieben war. Er wollte aber auch, wie er sich bei der Abreise von der Heimat als Ziel gesteckt hatte, sein „Gemüt über die schönen Künste beruhigen, ihr heilig Bild sich recht in die Seele prägen und zum stillen Genuß bewahren." Und dies ist ihm nach seinem eigenen Geständnis ganz geglückt. Ein weites Feld der Kunst und eine andere Natur taten im Süden sich vor seinen Augen auf: er sah in diesen „Abgrund der Kunst" hinein, er überließ sich „gelassen den sinnlichen Eindrücken", sah Rom, Neapel und Sizilien und kam auf Rom, das »Corpus domini« zurück, „die großen Szenen der Natur hatten sein Gemüt ausgeweitet und alle Falten herausgeglättet". Seine Studien als ausübender Künstler förderte er im Kreise der Freunde in einer Art und Weise, daß er an seiner Arbeit Freude hatte, wenn auch der Künstlerberuf als solcher in den Hintergrund seines Strebens trat. Das sind etwa in seinen italienischen und römischen Tagen die Haupterrungenschaften, die sich als einen wahrnehmbaren Gewinn darstellen. Vieles, was Herz und Gemüt in stillen Stunden innerer Einkehr an großen Eindrücken in sich aufnehmen konnten, was das feine Gefühlsleben an seelischen Erlebnissen im Verkehr mit Freunden und Mitmenschen allen Standes und jeden Alters erfuhr, was sich ihm unbewußt mitteilte, weil es wie die Luft mit dem Atem eingesogen wurde, alle solche nicht meßbare Größen kommen gerade bei ihm hinzu, weil

sein Genius bei seiner umfassenden Größe für alles empfänglich war. Aus dieser großen Summe von Errungenschaften, von Eindrücken, von Erfahrungen setzt sich seine „Wiedergeburt" zusammen. Und hierzu gesellt sich eine jugendliche Lebensfreude, die ihn wie einst in seinen akademischen Jahren mit einem unsagbaren Genuß am Dasein erfüllte. Deshalb konnte er auch in diesem Sinne Rom als die Hochschule und die Hauptstadt der Welt bezeichnen. Die Bedeutung dieser Bezeichnung tritt uns nie so faßlich entgegen als in Goethes Lebensgeschichte. Selbst in späten Lebensjahren, als die Vergangenheit mit allem, was sie ihm an großen und schönen Gaben so verschwenderisch gebracht hatte, klar vor seinem Auge lag, und das Urteil über Italien und Rom nicht mehr von unmittelbaren Eindrücken beeinflußt war, hat er sich über seinen römischen Aufenthalt mit derselben Begeisterung wie einst bei seinem Abschied von der ewigen Stadt ausgesprochen. Nur zwei Zeugnisse mögen hier mitgeteilt werden, das eine aus den Unterhaltungen mit dem Kanzler von Müller (30. Mai 1814): „Euch darf ich's wohl gestehen, seit ich über den Ponte molle heimwärts fuhr, hab ich keinen rein glücklichen Tag mehr gehabt. Ich lebte zehn Monate zu Rom ein zweites akademisches Freiheitsleben; die vornehmere Gesellschaft ganz vermeidend, weil ich diese ja zu Hause schon hatte", das andere aus einem Gespräch mit Eckermann (9. Oktober 1828): „Ja, ich kann sagen, daß ich nur in Rom empfunden habe, was eigentlich ein Mensch sei. Zu dieser Höhe, zu diesem Glück der Empfindung bin ich später nie wieder gekommen; ich bin, mit meinem Zustande in Rom verglichen, eigentlich nachher nie wieder froh geworden". Eine solche Huldigung, wie sie sich in diesem Bekenntnis ausspricht, ist der Stadt nie vorher und nie wieder dargebracht worden.

Bald zwanzig Monate war Goethe von der Heimat fern. Am 22. April 1788 verließ er Rom mit Freund Kayser zusammen. Der Schmerz über sein Scheiden war in dem Freundeskreis allgemein. Man muß die Briefe lesen, die zur „Nachgeschichte" der italienischen Reise gehören, wenn man sich von der alle Freundschaft übersteigenden Liebe und begeisterten Verehrung eine Vorstellung machen will, die er mit seinem Andenken auf römischem Boden hinterließ. „Alles liebt und bewundert ihn, was ihn hier gekannt hat", schrieb später Herder in die Heimat. Über die Heimreise sind wir nur mangelhaft unterrichtet. Vier Wochen zuvor schreibt er an den Herzog, er wolle über Florenz,



GOETHE: Die Pyramide des Cestius

Tuschzeichnung. Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 301



GOETHE: Motiv an der Via Appia

Feder- und Tuschzeichnung. Weimar, Goethe-National-Museum

Zu Seite 188

wo er eilen wolle, das merkwürdigste dieser Stadt zu sehen, Parma und Mailand reisen, dann über Chiavenna und Chur, über Lindau, Augsburg und Nürnberg nach Hause. Am 18. Juni 1788 traf er hier ein. Über seinen Abschied von Rom dürfen wir zum Schluß noch bei einem Ausblick in die Zukunft verweilen.

Wer jemals die Luft der ewigen Roma geatmet, wer hier, wo Jahrtausende in der Geschichte der Menschheit sichtbare Spuren hinterlassen, sich begeistert und dieses Glück römischer Tage als eine Gunst des Schicksals begrüßt hat, der hat auch die Schwere des Abschieds ähnlich wie der Dichter empfunden. Unter einer solchen Stimmung verstehen wir seine letzten römischen Tage. Noch einmal wanderte er, als der volle Mond am Himmel stand, den langen Corso mit Freunden entlang, er stieg auf das Capitol und hinab auf den Campo vaccino, kehrte aber am Colosseum um, da ihn hier ein Schauer überfiel. „Alles Massenhafte", so schreibt er vierzig Jahre später am Schlusse der „Italienischen Reise", macht einen eigenen Eindruck zugleich als erhaben und faßlich, und in solchen Umgängen zog ich gleichsam ein unübersehbares Summa Summarum meines ganzen Aufenthaltes." Und damals kamen ihm die auch seine Gefühle beim Abschied kennzeichnenden Verse Ovids nicht aus dem Sinn, mit denen er die Italienische Reise abgeschlossen hat. Er selbst hat sie ins Deutsche übertragen:

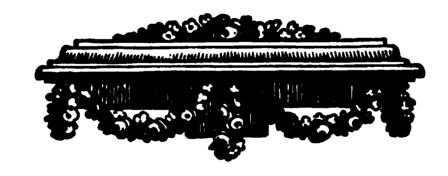
> Wandelt von jener Nacht mir das traurige Bild vor die Seele,
> Welche die letzte mir war einst in der römischen Stadt,
> Wiederhol ich die Nacht, wo des Teuren soviel mir zurückblieb,
> Gleitet vom Auge noch jetzt mir eine Träne herab.

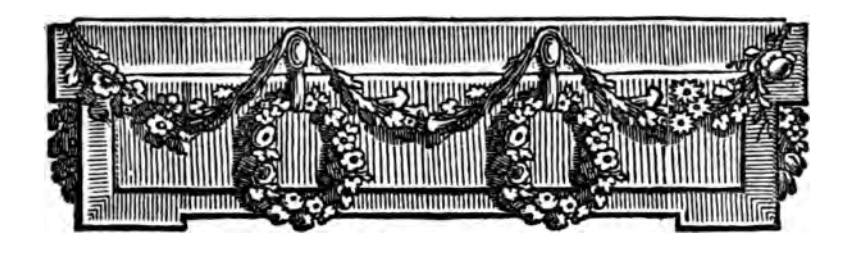
Goethe hat wohl gehofft, dereinst zurückkehren zu können und sich in diesem Sinne zu den römischen Freunden geäußert[88]). Im September, wenige Monate nach seiner Rückkehr, schreibt er an Heinrich Meyer: „Ich kann und darf nicht sagen, wieviel ich bey meiner Abreise von Rom gelitten habe, wie schmerzlich es mir war, das schöne Land zu verlaßen, mein eifrigster Wunsch ist, Sie dort wieder zu finden." Ahnungsvoll schrieb indessen Angelika Kauffmann schon im August an Goethe: „Aber Sie kommen nicht, das ist mein ewiger Schmerz und meine Klage". Es hat auch Stunden gegeben, wo er sich in Anwandlung wehmütiger Gefühle seine letzte Ruhestätte bei der Pyramide des Cestius wünschte. „Vor einigen Abenden, da ich traurige Gedanken hatte, zeichnete ich mein Grab bei der Pyramide des Cestius, ich will es gelegentlich

fertig tuschen, und dann sollst du es haben"[89]), schreibt er im Februar 1788 an Fritz Stein — es ist das Blatt, das auf einer unserer Tafeln wiedergegeben ist und bei Mondschein unter Zypressen und andern Bäumen einen hohen Würfel auf einer Erhöhung bei der Cestiuspyramide darstellt. Auch in der siebenten Römischen Elegie spricht er bekanntlich den Wunsch aus, nach seinen Erdentagen in Rom eine Ruhestätte zu finden:

> Dulde mich, Jupiter, hier, und Hermes führe mich später,
> Cestius Mal vorbei, leise zum Orkus hinab.

Das Schicksal hat es indessen anders gefügt: er ist nie wieder nach Rom zurückgekehrt und sein müdes Haupt legte er an der Stätte zur Ruhe nieder, der sein Leben angehört hat. Statt seiner zog sein einziger Sohn zweiundvierzig Jahre später gen Süden und an eben jenem 29. Oktober, wo der Vater im Jahre 1786 in Rom eingezogen war, und an der nämlichen Stelle, die er mit seinem Pinsel als die einstige Stätte seines Grabes in der Phantasie ausgestaltet hatte, wurde 1830 August von Goethe fern von der Heimat zur letzten Ruhe gebettet. Diese ergreifende Tragik mutet uns an wie eine vom Schicksal beabsichtigte Fügung: es ist, als ob die alte Roma dem Dichter gegenüber, dem sie soviel gewesen, auf die Einlösung seines Wortes bestanden und den Namen seines Genius auch mit der Scholle Erde, auf der er gewandelt ist, habe eng verknüpfen wollen. Statt dem Vater ruht nun der Sohn unter den Zypressen an der Stadtmauer. Jeder Deutsche, der in Rom geweilt hat, kennt das Grab mit Thorwaldsens Denkmal: mit der Wehmut, die uns hier ergreift, verbindet sich aber auch das Gefühl unendlichen Stolzes über die Bedeutung, die der Name Goethes für alle Zeiten in der Geschichte Roms besitzt. Deshalb erscheint uns sein römischer Aufenthalt als ein Abschnitt in seinem Leben, der bestimmt ist, in zwei großen Kulturvölkern das Bewußtsein ihrer geistigen Gemeinschaft über die Schranken der Nationalität hinaus zu stärken und zu erhalten.





Ausführungen und Belege.

Die zahlreichen Reisebeschreibungen, die über Italien aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts existieren und Auskunft über Land und Leute, z. T. in ausführlicher Form erteilen, können an diesem Orte nicht angeführt werden. Eine solche Bibliographie (mit Ausnahme der Werke, die in italienischer Sprache verfaßt sind) findet der Leser in dem Werke: Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581, Ausgabe von Alessandro d'Ancona (Città di Castello 1889) im Anhang S. 563 ff.

Von Schriften allgemeinen Inhalts, die vom Verf., soweit sie zeitlich als Quellen für Goethes Römischen Aufenthalt in Frage kommen, durchgesehen und benutzt worden sind, mögen außer denen, die entsprechenden Ortes ausdrücklich genannt worden sind, hier folgende hervorgehoben sein:

de Lalande, Voyage d'un Français en Italie. 8 Bde. in 12°, 1768, 3. Aufl. 5 Bde. Genf 1790.

Der Verf. Joseph-Jérôme Lefrançais de Lalande (1732—1807), berühmter Astronom, unternahm 1765—1768 eine Reise durch Italien. Das Werk bildet das Vorbild und eine Hauptquelle für Volkmanns „Historisch-kritische Nachrichten" (s. oben S. 29).

Briefe über Italien von C. J. J***, Mitglied der Florentinischen Akademie des Ackerbaues. 2 Bde. Weimar 1778 u. 1780.

Der Verf., Christian Josef Jagemann (1735—1804) ist jener bekannte Gelehrte, der als katholischer Geistlicher 17 Jahre in Italien sich aufhielt, nach seiner Rückkehr nach Deutschland Direktor des kathol. Gymnasiums in Erfurt, 1775 Privatbibliothekar der Herzogin Anna Amalia wurde und zum Protestantismus übertrat. Das Buch nimmt besondere Rücksicht auf Toskana.

Johann Moore, Abriß des gesellschaftlichen Lebens und der Sitten in Italien. In Briefen entworfen. Aus dem Englischen. 2 Bde. Leipzig 1781.

Baretti, Beschreibung der Sitten und Gebräuche in Italien. Aus der 2. englischen Ausgabe übersetzt und mit Anmerkungen und Zusätzen begleitet von Johann Gottlieb Schummel. 2 Teile, Breslau 1781.

Eine Gegenschrift gegen Samuel Sharpe, Reisebeschreibung von Italien, die von Angriffen gegen die italienischen Zustände wimmelt.

Christian Traugott Weinlig, Briefe über Rom verschiedenen, die Werke der Kunst, die öffentlichen Feste, Gebräuche und Sitten betreffenden Inhalts, nach Anleitung der davon vorhandenen Prospekte von Piranesi, Panini und andern berühmten Meistern. 3 Bde. mit vielen Kupfern. Dresden 1782 bis 1787. (Vgl. oben S. 69).

J. W. von Archenholtz, (vorm. Hauptmann in K. Preuß. Diensten), England und Italien. 5. Band: Rom und Neapel, Leipzig 1787. (Es ist bereits die 2. Auflage.) Mit einem Anhange: Rechtfertigung gegen die Beschuldigung des Herrn Bibliothekar Jagemann (s. o.), die in seinem Werke befindlichen Bemerkungen betreffend.

Johann Wilhelm Baron von Archenholtz (1743—1812), nahm am siebenjährigen Kriege teil, wurde verwundet und erhielt 1763 seinen Abschied, wurde Domherr zu Magdeburg, lebte seit 1792 in Hamburg. Bekannt geworden ist er durch seine historischen Schriften, besonders die auch heute noch gelesene Geschichte des siebenjährigen Krieges und sein in mehrere Sprachen übersetztes, oben genanntes Buch. Goethe kannte es genau, hielt aber nichts davon. „Zufällig hab ich hier Archenholzens Italien gefunden. Wie so ein Geschreibe am Ort zusammenschrumpft, ist nicht zu sagen. Eben als wenn man das Büchlein auf Kohlen legte, daß es nach und nach braun und schwarz würde, die Blätter sich krümmten und im Rauch aufgingen. Er hat die Sachen gesehen, aber zu der grosthuischen, verachtenden Manier, besitzt er viel zu wenig Kenntniße und stolpert Lobend und tadelnd". (Brief an Herders, Rom 2. Dez. 86.)

Friedrich Johann Lorenz Meyer, Darstellungen aus Italien. Berlin 1792.

Der Verfasser — er ist nicht zu verwechseln mit Goethes Freund Heinrich Meyer — war 1760 in Hamburg geboren. Auf seinen größeren Reisen besuchte er 1783 Italien und hielt sich längere Zeit in Rom auf. 1784 kehrte er nach Hamburg zurück, wurde Domherr und erwarb sich durch seine wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen große Verdienste um seine Vaterstadt. Er starb 1844. Sein Werk über Italien macht den Eindruck einer sehr soliden Arbeit.

Karl Philipp Moritz, Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. In Briefen. Drei Teile, Berlin 1792 u. 1793.

Der Verfasser ist der bekannte Freund Goethes (s. oben S. 248). Der Person Goethes wird nur an einzelnen Stellen nebensächlich gedacht.

Herders Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin, vom August 1788 bis Juli 1789. Herausgegeben von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder. Gießen 1859.

Herder traf als Begleiter des Herrn von Dalberg am 19. Sept. 1788 in Rom ein und weilte daselbst bis zum 14. Mai 1789. Seine Mitteilungen sind teilweise unter dem Einfluß einer mißmutigen Stimmung zu verstehen, sein Urteil über Rom und römische Zustände ist deshalb mit Vorsicht aufzunehmen. Trotzdem sind die Briefe reich an feinen Beobachtungen, wenn sie auch nicht mit dem Enthusiasmus, der Goethes Briefe trägt, geschrieben sind. Sie sind oben im Text vielfach zitiert worden.

(Grellmann) Gegenwärtiger Zustand des päpstlichen Staats vornehmlich in Hinsicht seiner Justizpflege und politischen Ökonomie (Helmstedt 1792).

Hauptsächlich verfaßt auf Grund des englischen Werkes »The temporal government of the Pope's State« (London 1788), das u. d. T. ins Deutsche übersetzt

wurde „Darstellung der weltlichen Regierung des Kirchenstaats aus den neuesten und sichersten Nachrichten". (Leipzig 1789.)

Der Verf. des englischen Werkes soll Denan heißen; er war ein Irländer.

Maurice Lesvesque, Tableau politique, réligieux et moral de Rome et des états ecclesiastiques, deutsch: „Gemaehlde von Rom" (Riga 1793), ohne Namen des Übersetzers.

Der Verf. ist vier Jahre lang in Rom gewesen, bis 1789, sein französischer Nationalcharakter kommt hin und wieder zum Durchbruch, doch ist die Darstellung nüchtern und objektiv und offenbar mit Hilfe guter, teilweise statistischer Quellen gearbeitet.

Joseph Gorani, Geheime und kritische Nachrichten von Italien nebst einem Gemälde der Höfe, Regierungen und Sitten der vornehmsten Staaten dieses Landes. Frankfurt und Leipzig 1794.

Aus der neueren Litteratur seien nur folgende Goethes italienische Reise und seinen römischen Aufenthalt ganz oder teilweise behandelnde Werke genannt:

Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder. (Schriften der Goethe-Gesellschaft II. Band.) Herausgegeben von Erich Schmidt. Weimar 1886.

Zur Nachgeschichte der italienischen Reise. Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788—1790. Herausgegeben von Otto Harnack. (Schriften der Goethe-Gesellschaft V. Band.) Weimar 1890.

Cart, Théophile, Goethe en Italie. Étude biographique et littéraire. Deuxième édition. Paris 1881.

Haarhaus, Julius R., Auf Goethes Spuren in Italien. 3 Bände. Leipzig 1896/97.

v. Graevenitz, G., Deutsche in Rom. Studien und Skizzen aus elf Jahrhunderten. Leipzig 1902.

Ders., Goethe unser Reisebegleiter in Italien. Berlin 1904.

Grimm, Herman, Neue Essays. Berlin 1865. S. 344 ff.

Harnack, Otto, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. Weimar 1896.

Zur Erläuterung der italienischen Geldverhältnisse mögen nachstehend wenigstens die päpstlichen Münzen genannt werden, die zu Goethes Zeit im Verkehr waren.

a) in Gold.

2 Scudi d'oro (una doppia = 1 Duplone)	= 33	Paoli
1 Scudo d'oro (una mezza doppia) . . .	= 16,5	„
1 Zecchino (1 „römischer Dukaten") . . .	= 20,5	„

b) in Silber.

1 Piastra (1 „römischer Taler")	= 10,5	„
1/2 „	= 5,25	„
1 Scudo	= 10	„
1/2 „	= 5	„

1 Testone	=	3 Paoli
1 Papetta	=	2 „
1 Paolo	=	10 Bajocchi
½ „	=	5 „
¼ „	=	2,5 „
2 Carlini	=	15 „
1 Carlino	=	7,5 „

c) in Kupfer.

1 Bajocco	=	5 Quattrini

Nach dem alten Konventionsmünzfuße ist

1 Scudo (Silber) .	etwa	=	1 Thlr.	9 Gr.	3	₰
1 Testone	„	=	—	9 „	11,6	₰
1 Paolo	„	=	—	3 „	3,8	₰
1 Bajocco	„	=	—	—	3,98	₰

Da der alte Konventionsmünzfuß sich zur jetzigen Reichswährung so verhält, daß 1 Taler (zu 24 Groschen) Konventionsmünze = 3 ℳ 8,288 ₰ Reichswährung ist, 1 Groschen (sog. guter Groschen) zu 12 ₰ Konventionsmünze = 12,732 ₰ Reichswährung, 1 ₰ Konventionsmünze = 1,071 ₰ Reichswährung, so ist 1 Paolo, rund zu 3 guten Groschen und 5 Pfennigen gerechnet, = 43,773 ₰ Reichswährung, nach oben abgerundet etwa 44 Pfennige, wonach sich die von Goethe angegebenen Geldwerte annähernd in moderne Währung umrechnen lassen. Bei dem schlechten Stande der päpstlichen Finanzen verlor man beträchtlich an römischem Gelde im Verkehr mit andern Ländern.



[1]) (Seite 5.) Die Prospekte von Rom, die sich im Elternhause in Frankfurt befanden und deren Goethe auch in der „Italienischen Reise" unter dem 1. Nov. 1786 gedenkt, sind gegenwärtig durch andere ersetzt. Die Stiche, die Goethes Vater aus Italien mitgebracht hatte, sind später, wahrscheinlich als die Mutter das Haus verkaufte, in Goethes Besitz nach Weimar gekommen und werden hier in einer Mappe aufbewahrt, die von Goethes Hand die Aufschrift trägt: „Rom in Planen und Prospecten". Es sind im ganzen zwölf im Verlag von Giacomo und Domenico de Rossi erschienene Kupfer, nämlich: Ansicht, Aufriß und Durchschnitt von Sankt Peter, 3 Blatt von Alessandro Specchi († 1710), das Colosseum, das Capitol und die Piazza della Rotonda von demselben, die Engelsburg und der Blick auf Sankt Peter mit dem Platze davor von Giovanni Battista Falda (1648—1691), der Quirinal, die Piazza Navona und die Piazza del Popolo von G. Wouters und der Lateran ohne Stechernamen. Die Blätter, deren flüchtig auch Schuchardt (Goethes Kunstsammlungen I S. 223 Nr. 88) gedenkt, sind nicht zum besten erhalten und tragen teilweise Spuren von Nägeln, mit denen sie an der Wand befestigt waren. Riemer (Mitteilungen über Goethe Bd. II S. 222 Anm. 2) bemerkt, daß Goethe diese Prospekte in seinen Zimmern aufgehängt hatte, „denn er mußte immer eine Kunst- oder Naturanschauung um sich haben" — wahrscheinlich nur zeitweilig und wenn er sich in Erinnerungen an die Vergangenheit versenken wollte.

[2]) (Seite 17.) Der Titel von Gottlob Friedrich Krebels Buch, das erst 1789 in Hamburg erschien, lautet: „Die vornehmsten Reisen durch Italien, wie solche auf eine nützliche und bequeme Weise anzustellen sind, mit Anweisung der gewöhnlichsten Post- und Reise-Routen, der merkwürdigsten Oerter, deren Sehenswürdigkeiten, besten Logis, gangbarsten Münzsorten, Reisekosten u. s. w." Das Buch enthält sehr viel praktische Winke, u. a. eine Angabe der Reisekosten, die nicht ohne Interesse ist, weshalb die Route von Bologna bis Rom (über Florenz und Siena) hier mitgeteilt werden soll. Darnach stellen sich die Kosten (vgl. S. 331) folgendermaßen: „Mit einer ordinairen Chaise von Bologna bis Rom kostet die Reise eilf Scudi Romani senza spese auf die Person. Erwählen Passagiers die Cambiatura von Bologna auf Rom, so entrichten sie für jedes Pferd 8 Scudi, darunter jedoch nichts als das Futter für dasselbe begriffen ist. Wenn zween in Gesellschaft reisen, muß für die Bagage ein eigenes Pferd genommen und per Posta mit 1 Testone bezahlt werden. Wer mit der Post reiset, muß auf den ersten Poststationen für eine Chaise mit 2 Personen 3 Pferde nehmen, weil man das Apenninische Gebirge zu übersteigen hat: dieses dritte Pferd kostet 4½ Paoli. Von Florenz auf Rom giebt man mit einer ordinairen Chaise oder Sedia 4 Doppien, also ohngefähr 15 Reichsthaler." Für die Rückreise (vom 22. April bis 18. Juni 1788) brauchte Goethe, wie Caroline Herder schreibt (an ihren Gatten nach Rom 22. Sept. 1788) 500 Thaler. Auch in Rom muß das Leben wohl sehr kostspielig gewesen sein. Für den Winter bis Ostern, meint Caroline Herder, müsse sie ihrem Gatten „wenigstens Tausend Thaler schicken, ohne das Reisegeld zur Rückkunft," und dabei waren Herders in Geldverlegenheit!

[3]) (Seite 20.) Vgl. Carletta (Pseudonym, sein wahrer Name ist Antonio Valeri, † 1902) in seinem Büchelchen Goethe a Roma, Rom 1899, S. 7 ff. und S. 58/59. Noack, der noch eingehendere Nachforschungen angestellt hat, in dem inhaltsreichen Aufsatz im Goethe-Jahrbuch XXV. Bd. S. 185 ff. Vor Jahrzehnten hat man wohl in Rom ein anderes Gebäude als Goethes Wohnhaus bezeichnet. Denn bei Gelegenheit hat Goethe sich einmal Eckermann gegenüber (8. April 1829) geäußert, als er auf dem großen Plan von Rom die Villa Malta König Ludwigs von Bayern suchte: „. . das ist die Porta del Popolo; in einer dieser ersten Straßen zum Thor herein wohnte ich, in einem Eckhause. Man zeigt jetzt ein anderes Gebäude in Rom, wo ich gewohnt haben soll, es ist aber nicht das rechte. Aber es thut nichts; solche Dinge sind im Grunde gleichgültig, und man muß der Tradition ihren Lauf lassen." Im August des Jahres zuvor hatte König Ludwig in seinem Glückwunschschreiben zu Goethes achtzigjährigen Geburtstag um Bezeichnung des Hauses gebeten, in dem der Dichter in Rom gewohnt habe: „denn selbst die geringfügigsten Dinge, wenn sie auf große Männer Bezug haben, sind wichtig." Vgl. Biedermann, Goethes Gespräche VII S. 137.

[4]) (Seite 27.) Über die Lebensnachrichten Volkmanns und seine litterarische Tätigkeit vgl. Ludwig Volkmann, Die Familie Volkmann. Dreiundeinhalbes Jahrhundert eines deutschen Geschlechts (Leipzig 1895) S. 63 ff.

[5]) (Seite 31.) Hierzu ist Justi, Winckelmann (2. Aufl.) I S. 273 des Näheren zu vergleichen.

[6]) (Seite 35.) Das Exemplar von Volkmanns „Historisch-kritischen Nachrichten von Italien", das Goethe in Italien bei sich geführt hat, ist in der Bibliothek des

Goethe-Hauses in Weimar noch wohl erhalten. Es befand sich nach dem Eintrage im ersten Bande ursprünglich in Knebels Besitz. Für Goethes Studien ist es wenig ergebnisreich, da die Randnotizen sich nur auf wenige Bemerkungen beschränken, die kleine Irrtümer berichtigen oder gelegentlich einmal den veränderten Zustand eines antiken Monuments angeben. Striche an dem Rande bezeichnen die Sehenswürdigkeiten, die Goethe besichtigt hat oder besichtigen wollte. Von bemerkenswerten Einträgen im zweiten Bande sei genannt: auf der Rückseite des Vorsatzblattes: „Charakter der Römer p. 8 im Vergleich mit dem alten viel besser zu bestimmen", S. 297 zu den Gemälden im Palazzo Doria-Pamfilj: „3 Garoffalo. 2 Köpfe auf Einem Gemählde, für Raphael gehalten, 2 von Sassoferrato. Ein Mädchen von Holbein", sämtlich von Volkmann nicht erwähnt. Unter dem Raffael ist offenbar das Doppelbildnis des Navagero und Beazzano (früher Bartolus und Baldus genannt) gemeint, unter dem „Mädchen von Holbein" wahrscheinlich das früher Holbein genannte Bildnis der Anna Schoonhoven des Jan Scorel zu verstehen. Außerdem ist bei einer Reihe von Sehenswürdigkeiten eine Anzahl Daten, an denen Goethe sie gesehen, und zwar vom 10. November bis zum 3. Dezember vermerkt; sie bestätigen das, was aus den Briefen und einem Notizbuche (vgl. Schriften der G.-Ges. II S. 402/403) bekannt ist.

7) (Seite 35.) Vgl. die Leipziger Doktor-Dissertation von Wauer „Die Redaktion von Goethes Italienischer Reise" (Leipzig 1904) S. 40, woselbst in der Anm. die Litteratur verzeichnet ist.

8) (Seite 40.) Die Zahlen über die Bevölkerung Roms gründen sich auf das oben genannte Werk von Lesvesque. Über die wirtschaftliche Lage des Kirchenstaates und der Stadt Rom, die hier nicht näher berührt werden soll, gibt das Werk eines auf dem Titel sich nur G. nennenden Verfassers (Grellmann in Göttingen; s. o. S. 304) Auskunft: „Gegenwärtiger Zustand des päpstlichen Staats vornehmlich in Hinsicht seiner Justizpflege und politischen Ökonomie, Helmstedt 1792. Die von diesem Verf. wiedergegebenen Angaben beruhen auf dem Werke von Moltò, Osservazioni economiche a vantaggio dello stato Pontificio, Venedig 1781. Moltò war ein Spanier, der sich nach einem langen Aufenthalte in Mexiko und verschiedenen Reisen in Rom niedergelassen hatte. Sein Werk, das wichtige Angaben über das Elend im Kirchenstaate enthält, wurde von der Zensur stark zusammengestrichen; außerdem wurde dem Verf. bei Strafe der Exkommunikation und 1000 Scudi verboten, die ausgestrichenen Stellen ins Publikum zu bringen. Das Buch wurde trotzdem und zwar in Neapel gedruckt, obwohl Venedig auf dem Titel steht. Als interessant mögen hier folgende Zahlen herausgehoben werden. Die jährlichen Ausgaben des Kirchenstaates (also etwa nach dem Status von 1780) betrugen für den Verbrauch fremder Waren 3680619 Scudi, worunter sich 547500 Scudi für Schokolade, 1600000 für gesalzene Fische, 108744 für Wachs (meist für kirchliche Zwecke), 25000 für deutsche Bücher und Kupferstiche befinden. Dem stehen Einnahmen in Höhe von 2186000 Scudi für ausgeführte Landesprodukte gegenüber. Ausgeführt wurden Getreide für 500000, Wolle für 300000, Bauholz (!) für 100000, Kohlen- und Brennholz für 30000, Alaun für 100000, Bildhauer- und Malerarbeiten für 50000, alte Gemälde für 10000 Scudi, wozu noch „von Ausländern, die sich im Kirchenstaate aufhalten oder durchreisen", 200000 Scudi kamen. Die Einnahmen beruhen offenbar nur auf Schätzungswerten.

9) (Seite 44.) Vgl. Brosch, Geschichte des Kirchenstaates II. Band S. 161.

[10]) (Seite 44.) Über die wirtschaftliche Lage der Bevölkerung unter dem Pontifikat Pius VI. handelt ein interessanter, Sachkenntnis verratender, wenn auch von einem unpraktischen Idealismus eingegebener Aufsatz: „Von der Luft in der Campagna di Roma" in Wielands „Teutschem Merkur" vom Jahre 1789, als dessen Verfasser man Jagemann, den Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia, vermuten darf.

[11]) (Seite 44.) Vgl. Brosch a. a. O. S. 157.

[12]) (Seite 47.) Abgedruckt bei v. Biedermann, Goethes Gespräche. I. Band S. 149 ff.

[13]) (Seite 51.) „Goethe a Roma" S. 19 ff. Über die Zweifel, ob Goethe je „Stammgast" in einer Osteria gewesen sowie über die Osteria an der Piazza Montanara vgl. Noack im Goethe-Jahrbuch Bd. XXV S. 194 und daselbst XXVI S. 172.

[14]) (Seite 51.) Über das Liebesverhältnis Goethes vgl. auch was Düntzer im 24. Bande der Hempelschen Ausgabe der Werke S. 910 sagt. Die Bemerkung, daß man die Geliebte noch im Anfang des 19. Jahrhunderts gezeigt habe und daß sie später die Gattin eines reichen Engländers gewesen und daß W. von Humboldt sich geäußert habe, sie könne nicht so schön gewesen sein wie seine eigene römische Geliebte, mag wohl nur auf einer unkontrollierbaren mündlichen Überlieferung beruht haben. Carletta weiß hiervon nichts zu erzählen, und offenkundig wird wohl das Verhältnis — von seiten Goethes schon mit Rücksicht auf seine persönliche Sicherheit — auch nicht gewesen sein.

[15]) (Seite 53.) Benutzt wurden zur Topographie von Rom außer den im Text genannten Werken folgende: Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter (4. Aufl. Stuttgart 1894), besonders Band VII S. 688 ff. Gregorovius ist auch die Übersetzung der Distichen des Aeneas Sylvius Piccolomini entlehnt. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Alterthum, wo besonders auf die Einleitung in der 1. Abteilung des 1. Bandes zu verweisen ist. Reumont, Geschichte der Stadt Rom III. Band, 2. Abteilung (Berlin 1870). Eine sorgfältige, auf Kenntnis der Quellen beruhende Studie über „Das Stadtbild Roms zur Zeit Goethes" bietet der Aufsatz von Emil Sulzer-Gebing im Goethe-Jahrbuche XVIII. Band (1897) S. 218 ff. Beigegeben ist diesem Aufsatze eine Verkleinerung des Stadtplanes von Piranesi.

[16]) (Seite 56.) Dieser Plan von Benedetti ist im Goethe-National-Museum in Weimar (in einer von Goethes Hand bezeichneten Mappe „Rom in Planen und Prospecten") noch erhalten. Goethe hat ihn, als er seiner nicht mehr bedurfte, an Frau von Stein geschickt. An der Stelle, wo das von ihm am Corso bewohnte Haus sich befindet, hat er mit einer feinen Nadel ein Loch durch das Papier gestochen und dazu eigenhändig auf der Rückseite bemerkt: „Wo der Punkt sich auf der andern Seite zeigt, ist meine Wohnung und zwar wenn man aus Porta del Popolo herum geht im Corso linker Hand."

[17]) (Seite 67.) Über Piranesi vgl. Justi, Winckelmann 2. Aufl. II S. 342 ff., Jordan, Topographie der Stadt Rom im Alterthum. I. Band, 1. Abth., S. 94, Kunst-Blatt 1835 Nr. 83, S. 344, Missirini, Memoria per servire alla storia della romana accademia di S. Luca (Rom 1823) S. 238. Eine Vervielfältigung der Hauptansichten in Lichtdruck (von J. Löwy) erschien unter dem Titel „Rom vor 150 Jahren" in Wien 1890. Unsere Tafeln sind dem (nicht numerierten) Exemplar der Vedute di Roma der Königl. Bibliothek in Dresden nachgebildet und bis auf eine (Forum

Romanum) auf etwa ein Drittel verkleinert. Die Unterschriften sind hierbei weggelassen worden. — Die Radierungen von Swanevelt verzeichnet Bartsch, Peintre graveur (II) unter Nr. 36—48 und 53—65. Schönes Exemplar in verschiedenen Plattenzuständen im Königl. Kupferstichkabinett in Berlin.

[18]) (Seite 79.) Aus der umfangreichen Litteratur über Pius VI. und den Kirchenstaat seien hier folgende Werke, die Benutzung gefunden haben, genannt: The temporal Government of the Pope's State. London 1788. Deutsch u. d. T.: „Darstellung der weltlichen Regierung des Kirchenstaates, aus den neuesten und sichersten Nachrichten. Nach dem Englischen. Leipzig 1789. S. oben S. 305. — Ferrari, Vita e fasti del sommo pontefice Romano Pio VI. Mailand 1800. — Peter Philipp Wolf, Geschichte der römisch-katholischen Kirche unter der Regierung Pius des Sechsten. 6 Bände. Zürich 1793 ff. — Reumont, Geschichte der Stadt Rom. München 1870, 3. Bd. 2. Abth. — Brosch, Geschichte des Kirchenstaates. 2. Bd. (Gotha 1882) S. 144 ff. — Die venezianischen Gesandtschaftsberichte (Relazioni degli ambasciatori Veneti), die auch über die inneren Verhältnisse des Kirchenstaates die beste Auskunft geben würden, sind bisher noch nicht bis zum Pontifikat Pius VI. veröffentlicht. Einige Auszüge aus dem venezianischen Archiv über die Zeit Pius VI. teilt Brosch im zweiten Bande seiner Geschichte des Kirchenstaates gelegentlich mit.

[19]) (Seite 80.) Über die Audienz Lessings bei Pius VI. vgl. Danzel-Guhrauer, Lessing (2. Aufl.), II, S. 540/41. Daselbst wird in der Anmerkung aus einer Biographie des Papstes eine Erzählung wiedergegeben, die nicht glaublich klingt. Jene Audienz habe zwei Stunden lang gewährt, der Papst habe sich viel mit Lessing und zwar in deutscher Sprache unterhalten und ihn aufgefordert, eine Beschreibung Roms und seiner Merkwürdigkeiten zu schreiben. Hier ist wohl der Wunsch der Vater des Gedankens gewesen.

[20]) Über die neue Sakristei vgl. Platner, Bunsen, Gerhard, Beschreibung Roms, II, 1 S. 198 ff., über die Entstehung und die Kunstschätze und Reliquien der neuen Sakristei Francesco Cancellieri, Sagrestia Vaticana eretta dal regnante pontefice Pio Sesto. Rom 1784.

[21]) (Seite 93.) Den Eindruck, den Davids Gemälde die „drei Horatier" bei seiner Ausstellung in Rom machte, schildert ein Aufsatz in Wielands „Teutschem Merkur" vom Jahre 1786, S. 169 ff. In derselben Zeitschrift (Jahrgang 1785, S. 229 ff.) findet sich eine Beschreibung von Tischbeins Gemälde „Conradin von Schwaben und Friedrich von Österreich". Über David vgl. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei S. 53 ff.

[22]) (Seite 99.) Zu Tischbeins Leben vgl. außer seiner im Text genannten Selbstbiographie: von Alten, Aus Tischbeins Leben und Briefwechsel. Leipzig 1872. — Zeitung für die elegante Welt 1808 Nr. 83 S. 660.

[23]) (Seite 108.) Die Gemälde befinden sich jetzt in der Großherzoglichen Sammlung im Augusteum zu Oldenburg. Daselbst werden auch die 43 Tafeln, „Idyllen" mit figürlichen und landschaftlichen Darstellungen des Künstlers, aufbewahrt, über die besonders Alten S. 243 ff. zu vergleichen ist. In einem Aufsatz von Wackerbarth in Meusels Archiv für Künstler und Kunstfreunde, II. Band, 4. Heft (Dresden 1808), S. 146 ff., wo über Tischbeins „neuestes" Bild „Lasset die Kindlein zu mir kommen", sechzehn Figuren in Lebensgröße (für eine Kirche in Bremen bestimmt), berichtet wird,

findet sich auch der Hinweis, daß der Künstler zehn Foliobände der schönsten Zeichnungen von den merkwürdigsten Antiken aus Neapel mitgebracht habe, und wünsche, durch die großmütige Unterstützung eines reichen kunstliebenden Fürsten in den Stand gesetzt zu werden, sie „nach dem Frieden zum Wohl und zur Bildung aller Menschen öffentlich bekannt zu machen". In dem „Homer" und der Vasenpublikation ist doch offenbar nur ein Teil davon enthalten? Der aus 1042 Blättern bestehende Nachlaß Tischbeins ist 1847 von seinen Erben im Auftrage des Großherzogs Paul Friedrich August von Oldenburg angekauft und 1900 systematisch geordnet und katalogisiert worden. Er befindet sich in der Großherzogl. Privatbibliothek.

[24]) (Seite 110.) Die Stelle über Tischbein lautet ausführlich in Meyers Darstellungen aus Italien, S. 153: „Dieser brave Künstler besaß eine durch seinen langen Aufenthalt in Rom erworbene genaue Kenntnis der Lokale jener Gegenden und das Talent, mit dem schnellsten und treffendsten Künstlerblick die malerischsten Seiten einer Gegend und die vortheilhaftesten eines Kunstwerkes zu entdecken, und seine Begleiteten gerade auf den Standort hinzustellen, der den glücklichsten Überblick einer Gegend gab. Er war dabei nicht redselig, störte die stille Betrachtung, diesen schönsten Genuß solcher Augenblicke, nie durch Umschreibungen und betäubte dies Selbstbeobachten seiner Begleiteten nie durch laute Bewunderung, um durch sein eigenes Gefühl zuvor einzunehmen und es zum Maßstab der Empfindung Anderer zu machen".

[25]) (Seite 110.) Über den Plan einer illustrierten Ausgabe der „Italienischen Reise" vgl. Goethe-Jahrbuch XVIII. Band S. 279 ff.

[26]) (Seite 111.) Auf der Innenseite des Deckels ist ein Blatt aufgeklebt, auf dem Goethe 15 Blätter ihrem Inhalt nach kurz beschrieben, außerdem zur Entstehung der Blätter bemerkt hat: „Von Tischbein meist Abends wenn wir beysammen saßen gezeichnet".

Die Mappe besteht aus 8 Konvoluten, die folgenden Inhalt nach der Aufschrift haben:

I. Idyllen. 15 Blatt, Federz. getuscht oder aquarelliert.
Vgl. Schriften der Goethe-Gesellsch. V, S. 232.

II. Landschaft. 21 Blatt. Landschaften und Baumstudien. Getuschte Federz. und Tuschz.

III. Tiere. 14 Blatt.

IV. Gemeines Leben. 16 Blatt.

V. Sittliches. 3 Blatt.

VI. Antik-Heroisches. 10 Blatt.

VII. Mittelalter. 6 Blatt.

(VIII.) Konvolut ohne Bezeichnung, 41 Blatt enthaltend, Verschiedenes, flüchtige Skizzen.
Vgl. Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen I, S. 292.

Konvolut IV:

1. „Der Reysende selbst im weißen Mantel auf zerbrochenem Obelisk sitzend, die Campagna di Roma dahinter" (so Tischb.) — Flüchtige, getuschte Bleistiftz.
[Der erste Entwurf zu dem bekannten großen Ölgemälde oder vielmehr eine Skizze darnach?] S. unten Anm. 83.

9. „Wunderbarer Licht- und Schattenzufall".
Innenansicht von Goethes Zimmer (Vor-Zimmer) in Rom. Man sieht einen Tisch mit Stühlen und einen Kamin mit brennendem Feuer, davor steht ein

Mann, dessen Schatten auf dem Boden, an der Wand und an der Decke zu sehen ist.

11. „Wohnung gegen Rondanini über".
Man sieht einen großen Tisch, auf dem zwei Kissen liegen; Goethe hascht nach dem einen und ruft: „Das verfluchte zweite Küssen." An der Wand hängen drei Skizzen; rechts auf einem Brett, unter dem eine Lade und Bücher stehen (Livius' und Winckelmanns Werke), steht ein weiblicher Kolossalkopf, ein kolossaler Fuß und ein kleinerer Kopf. Vor dem Tisch eine Katze. Links im Hintergrunde ein zweiter, kleinerer Tisch, auf dem die Lampe und eine Blumenvase stehen.
Federz. auf bläulichem Papier (s. o. S. 21).

3. „Moritz, der den Arm gebrochen, vom Chirurgen bedient, von Freunden getröstet."
Moritz sitzt auf einem Stuhl, vor ihm kniet ein jüngerer Mann, offenbar Goethe, und spricht ihm Mut zu; andere sind um ihn herum. Rechts der Chirurg, der eine aufgerollte Leinwandbinde hält. Unten die Worte „Schüz ... in der".
Federz. (s. o. S. 111 und die Tafel 6).

5. „Ein Ermordeter, die Gerichtsperson nimmts zu Protokoll."
Der Ermordete liegt im Vordergrunde; eine Reihe von Männern ist herbeigeeilt, zwei halten Lichter in der Hand. In der Mitte der Notar schreibend, links an der Ecke ein Mann in breitkrämpigem Hut, in den Mantel sich hüllend, wohl Goethe. Goethe bemerkt dazu handschriftlich: „Un Amazzato. Tischbein kam dazu als eben der Notar den Broces verbal drehirte."
Feder- und Bleistiftz. (vgl. auch Goethes Brief an Frau v. Stein vom 24. Nov. 1786).

Konvolut III „Tiere".
„Schweineschlacht". Federz.
Goethe bemerkt dazu: „Schweine Schlacht, wie ich sie in einem Briefchen an Euch beschrieben" (vgl. den Brief an Friedrich von Stein in der Hempelschen Ausgabe, 24. Band S. 717). Dieser Schweinemord (Ammazzamento dei porchi) fand in den Ruinen des auf dem Forum Nervas stehenden Minerventempels statt, von dem jetzt nur noch ein Scheinportikus mit tief in der Erde steckenden Säulen (über denen ein bekannter Fries, Minerva als Lehrerin friedlicher Arbeit darstellend) erhalten ist. Goethe hat den Tischbeinschen Zeichnungen dieses Ammazzaments einen eigenen kleinen Aufsatz gewidmet (zuerst in den nachgelassenen Werken, 1832, im vierten Bande, in der Hempelschen Ausgabe im 28. Bande S. 595 abgedruckt). Vgl. auch Schriften der Goethe-Gesellschaft II S. 405.

[27]) (Seite 113.) Vgl. auch Alten, Aus Tischbeins Leben und Briefwechsel S. 265 ff. Die Titel der 43 Idyllen-Tafeln verzeichnet ebenso wie die darauf bezügliche Litteratur der Katalog der Großherzoglichen Sammlung zu Oldenburg (1902) S. 41 ff.

[28]) (Seite 115.) Über Trippel vgl. das 4. Neujahrsstück, herausgegeben von der Künstler-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1808; die hier gegebene, übrigens veraltete

Charakteristik ist von Inspektor Horner verfaßt. Eingehend handelt von dem Leben und den Werken des Künstlers das Neujahrsblatt des Kunstvereins und des historisch-antiquarischen Vereins zu Schaffhausen 1892 und 1893, Text von C. H. Vogler. Die Beschreibung von Trippels Leichenbegängnis in einem Schreiben aus Rom vom 7. Oktober 1793 in Meusels Neuem Museum, I. Stück (Leipzig 1794) S. 113 ff.

[29]) (Seite 121.) Litteratur über Angelika Kauffmann: Weinhart, Leben der berühmten Mahlerin Angelika Kauffmann. Aus dem Italienischen in das Deutsche übersetzt. Bregenz 1814. — Léon de Wailly, Angelica Kauffmann (Roman in zwei Bänden), Paris 1859. — Schram, Die Malerin Angelica Kauffmann. Ein Lebensbild. Brünn 1890 (inhaltlich das beste, was über die Künstlerin geschrieben worden ist). — Frances A. Gerard, Angelica Kauffmann. A Biography. London 1893. — Engels, Angelika Kauffmann. Bielefeld und Leipzig 1903. — Justi, Winckelmann III. (2. Aufl.) S. 64 ff. — Das Testament der Angelika ist abgedruckt in der Zeitschrift für bildende Kunst 1889, S. 294 ff.

[30]) (Seite 126.) Vgl. den „Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Künste", I. Jahrgang (Leipzig 1810), herausgegeben von F. Sickler und C. Reinhart, S. 152.

[31]) (Seite 126.) Eine Anzahl solcher Frauenbildnisse und sonstiger Kompositionen der Angelika, die sich in englischem Besitz befinden, hat neuerdings die englische Kunstzeitschrift »The Connoisseur« in ihren einzelnen Bänden veröffentlicht.

[32]) (Seite 130.) In Lichtdruck veröffentlicht von Ruland in den „Schätzen des Goethe-National-Museums" Blatt 23.

[33]) (Seite 130.) Über Bury vgl. Karl Wilhelm Justi, Grundlage zu einer hessischen Gelehrten-, Schriftsteller- und Künstlergeschichte vom Jahre 1806 bis zum Jahre 1830 (Marburg 1831) S. 55 ff. Die Briefe Burys an Goethe nach dessen Abreise von Rom sind im 5. Bande der Schriften der Goethe-Gesellschaft abgedruckt, daselbst befindet sich auch auf Tafel zu Seite 23 ein Lichtdruck nach dem Bildnis des Herzogs von Urbino.

[34]) (Seite 133.) Kurze Biographie Meyers im Neujahrsblatt der Züricher Künstlergesellschaft 1852. Vgl. weiter Allgem. deutsche Biographie Bd. XXI, S. 591 ff., Dürr in der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. XX (1885) S. 25 ff. und 59 ff. Die „Kleinen Schriften zur Kunst" sind mit eingehendem kritischen Kommentar von Paul Weizsäcker in den „Deutschen Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts", Bd. 25 (Heilbronn 1886) herausgegeben worden. Der Briefwechsel zwischen Goethe und Meyer nach der Abreise des ersteren von Rom ebenfalls im 5. Bande der Schriften der Goethe-Gesellschaft.

[35]) (Seite 137.) Vgl. Oeser, Geschichte der Kupferstechkunst zu Mannheim im 18. Jahrhundert in den „Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz" (Leipzig 1900) III. Band, S. 14 ff.

[36]) (Seite 138.) Biographie und Charakteristik von Lips im „Vierzehnten Neujahrstück herausgegeben von der Künstler-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1818" (J. H. Meyer), von Roßberg im „Kunstblatt" 1836 Nr. 61 und in der Allgem. Deutschen Biographie XXVII. Band S. 584 ff., wozu die Neuausgabe von Kochs „Moderner Kunstchronik oder die Rumfordische Suppe" von Ernst Jaffé (Innsbruck 1905) S. 47 f. zu vergleichen ist.

[37]) (Seite 138.) Vgl. Allgem. Deutsche Biographie XXVII. Bd. S. 584.

[38]) (Seite 140.) Eine interessante Charakteristik Hackerts findet sich im Kunstblatt 1838 Nr. 29. 30. 31. Vgl. hierzu Tischbein, Aus meinem Leben II S. 99 und über den Ausspruch Kochs die Neuausgabe der „Modernen Kunstchronik oder der Rumfordischen Suppe" S. 46.

[39]) (Seite 147.) Vgl. Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst I (Leipzig 1880) S. 215.

[40]) (Seite 147.) Ganz im Gegensatz zu Goethe äußert sich der Hamburger F. J. L. Meyer (Darstellungen aus Italien S. 113) über Ramdohr und sein Werk, wenn er bemerkt, daß „das klassische Werk des Herrn von Ramdohr über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom der Führer jedes Reisenden zu den Schätzen der Kunst in Rom und das fortgesetzte Studium des Künstlers und Liebhabers der Künste sein sollte". Es zeichne sich besonders als das Werk eines Mannes aus, der mit einem helldenkenden philosophischen Geist und scharfsinniger Urteilskraft hohes Kunstgefühl und mit schnell umfassendem Blick tiefe Theorie und Praktik der Kunst verbinde. „Ich begegnete dem Verfasser bei meiner Rückkehr aus Italien am Fuß der Alpen und kann bei dieser Huldigung seines Verdienstes und seiner Autorität als Kunstrichter nur bedauern, daß sein treffliches Werk nicht auch mein Führer in Rom sein konnte." Es ist auffallend, daß Goethe bei der späteren Redaktion der Italienischen Reise die Schärfe seines Urteils über Ramdohr, der auch in seiner gesellschaftlichen Stellung einige Rücksichten verdiente, nicht gemildert hat.

[41]) (Seite 149.) Der französische Kunstraub verdiente eine eingehende, auf Grund der Dokumente verfaßte, geschichtliche Darstellung. Für unseren Abriß sind folgende Werke benutzt worden: Die Bestimmungen des Waffenstillstandes von Bologna s. bei Martens, Recueil des principaux traités etc. Tome VI p. 640. Zur Wegführung der florentinischen Kunstwerke vgl. A. v. Reumont in seinen „Beiträgen zur italienischen Geschichte" II S. 257 ff., über Napoleon und Canova das. Bd. VI S. 255 ff., über den Verkauf der Antiken der Villa Borghese Vicchi, Villa Borghese nella storia e nella tradizione del popolo Romano (Rom 1886) S. 507 ff. Die von Quatremère de Quincy im Jahre 1796 gegen den Kunstraub veröffentlichten sieben Briefe sind mir leider nicht zugänglich gewesen.

[42]) (Seite 151.) Die Angaben über die Persönlichkeit des betreffenden Fürsten Albani, dem Napoleon einen Teil seiner Kunstschätze wegnehmen ließ, widersprechen sich. Justi (Winckelmann II S. 295) gibt den Kardinal Albani an; seine Vornamen sind Giovanni Francesco, er war Kardinaldekan unter Pius VI. und starb 1803. Nach A. von Reumont (Beiträge zur italienischen Geschichte V S. 341) war aber der damalige Besitzer der Villa Fürst Carlo Albani, ein Neffe des Kardinals, der eine Zeitlang am kurfürstlich sächsischen Hofe gelebt hatte und später Oberhofmeister des Erzherzogs Ferdinand von Österreich wurde. Er starb 1817. Sonach scheint sich Napoleon an der ganzen Familie Albani haben rächen wollen. — Nur auf einem Mißverständnis Goethes können die Bemerkungen beruhen, die er über die Villa Albani in seinem „Winckelmann" gibt. Es heißt hier: „So stand sie (die Villa) auch lange noch nach dem Tode des Kardinals zur Freude und Bewunderung der Welt, bis sie in der Alles bewegenden und zerstreuenden Zeit ihres sämtlichen Schmuckes beraubt wurde. Die Statuen waren aus ihren Nischen und von ihren Ecken gehoben, die Basreliefe aus

den Mauern herausgerissen und der ungeheure Vorrat zum Transport eingepackt. Durch den sonderbarsten Wechsel der Dinge führte man diese Schätze nur bis an die Tiber. In kurzer Zeit gab man sie dem Besitzer zurück, und der größte Teil bis auf wenige Juwelen befindet sich wieder an der alten Stelle." Hiervon ist nichts bekannt. Auffallend ist, wie rücksichtsvoll Goethe über den französischen Kunstraub spricht.

[43]) (Seite 154.) Zur Geschichte der vatikanischen Antikensammlung vgl. den grundlegenden Aufsatz von Michaelis „Geschichte des Statuenhofes im vatikanischen Belvedere" im Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäolog. Instituts V (1890) bes. S. 56 f., über die Herkunft der einzelnen im Text genannten Skulpturen vgl. namentlich den bekannten „Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom" von Helbig an den entsprechenden Stellen.

[44]) (Seite 162.) Das Beste und Geschmackvollste hat Karl Justi in seinem „Winckelmann" (2. Aufl. II S. 289 ff., vgl. das. S. 373) geschrieben. Die Villa, die der Verfasser vor Jahren jeden Dienstag Nachmittag besuchen konnte, ist seit einer Reihe von Jahren geschlossen oder nur (wie leider so vieler und kostbarer Privatbesitz in Rom) auf besondere Empfehlung zugänglich.

[45]) (Seite 165.) Vgl. Schreiber, Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom (Leipzig 1880), vornehmlich die Einleitung über die Geschichte der Sammlung.

[46]) (Seite 169.) Über die Villa Borghese s. einzelnes bei Braun, Ruinen und Museen Roms S. 519 und Vicchi in dem oben Anm. 41 genannten Werke bs. S. 241 ff.

[47]) (Seite 169.) Vgl. Moritz II S. 226: „Auf einem Platze (in der Villa Borghese), wo man von einem halben Cirkel von Bäumen eingeschlossen wird, ist die Mauer des Gartens durchbrochen; und man blickt auf einmal mitten aus dem Überfluß von Kunst und mannigfaltiger Pracht in die öde einsame Gegend, von welcher der Garten umgeben ist; dieß macht einen äußerst romantischen Kontrast, und auf diesem Fleck hat Goethe seine Iphigenie vollendet".

[48]) (Seite 169.) Das Denkmal ist eine Schöpfung von Gustav Eberlein in Berlin und wurde von Kaiser Wilhelm II. in dankbarer Erinnerung an seinen Empfang in Rom an seinem Geburtstage am 27. Januar 1902 gestiftet. An dieser Stelle dürfen die in der Tagespresse verloren gegangenen beiden Telegramme, die sich auf diese Stiftung beziehen, um ihres Inhalts willen mitgeteilt werden. Das Telegramm, das Kaiser Wilhelm an den Sindaco Fürsten Colonna gerichtet hat, lautet: „An Meinem Geburtstage gedenke Ich dankbar der gastlichen Aufnahme, die Ich so oft in Italien und insbesondere in Rom gefunden habe. Als Ausdruck Meiner Empfindung wolle die Munizipalität von Mir ein Denkmal des Deutschen entgegennehmen, der unser Volk immer auf Italien hingewiesen und damit deutschem Idealismus neue und hohe Ziele gesteckt hat. Wie kein Anderer fühlte Goethe den Zauber der herrlichen Stadt und wußte denselben in unvergänglichen Werken der Dichtkunst festzulegen. Möge der junge Goethe in der ewigen Roma eine ebenso gastliche Aufnahme jetzt im Marmorbilde wie einst im Leben finden. Möge sein Standbild unter dem blauen Himmel des von ihm besungenen Landes, wo hoch der Lorbeer steht, ein dauerndes Wahrzeichen der aufrichtigen und herzlichen Sympathien bilden, die Mich und Deutschland mit dem schönen Italien verbinden. Wilhelm J." — Die Antwort des Fürsten Colonna auf das Telegramm Kaiser Wilhelms lautete: „Das Geschenk der Statue Goethes an

die Stadt Rom, in deren Mauern er als vielbeneideter Gast weilte, in der sein Genie erglänzte und sich zu unsterblichen Werken begeisterte, bewegt unser Herz, welches in dieser Tat des erhabenen Gebers eine Bekräftigung der alten Hinneigung Deutschlands zu Italien, ausgedrückt durch den großen Goethe, erkennt. Im Einklang mit den Gedanken Ew. Majestät wird das Bildnis Goethes in diesem unserem Rom, das er so besonders liebte, immerdar ein Unterpfand der beständigen und unverbrüchlichen Freundschaft sein, die beide Völker verbindet. Im Namen Roms, nach welchem Ew. Majestät an diesem glücklichen Tage Ihre Gedanken richten, danke ich für das denkwürdige Geschenk und sende die glühendsten Wünsche für das Wohl Ew. Majestät und Deutschlands."

[49]) (Seite 173.) Aus der kleinen Sammlung antiker Bronzen, Plaketten, Medaillen; Majoliken, von denen Goethe einzelne Stücke während seiner italienischen Reise erworben hat, ist einzelnes in dem Werke von Ruland, Die Schätze des Goethe-National-Museums in Weimar (Weimar und Leipzig 1887) veröffentlicht worden. Die geschnittenen Steine sind von Furtwängler in seinem großen Werke „Die antiken Gemmen" (Leipzig und Berlin 1900) in Band I auf Taf. 62 veröffentlicht und in Band II S. 280 ff. besprochen worden.

[50]) (Seite 175.) Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (Basel 1898) S. 483.

[51]) Seite 175.) Zur Geschichte der römischen Gemäldesammlungen vgl. die betr. Abschnitte bei Platner, Bunsen, Gerhard, Beschreibung Roms; einzelne Daten finden sich in den Katalogen von Lafenestre und Richtenberger, La peinture en Europe: Rome, le Vatican, les églises (Paris 1903) und Rome, les musées, les collections particulières, les palais (Paris 1905).

[52]) (Seite 180.) Über dieses aus der Sammlung des Fürsten Borghese-Aldobrandini stammende Gemälde, das früher für Lionardo galt, jetzt dem Luini zugeschrieben wird, vgl. Frizzoni, L'arte italiana nella galleria nazionale di Londra (Florenz 1880) S. 77 f.

[53]) (Seite 181.) Über Raffaels Schädel und die Auffindung seines Skeletts im Jahre 1833 vgl. die französische Ausgabe von Passavants Raffael-Biographie (Paris 1860) I. Band S. 535 ff.

[54]) (Seite 187.) Zeichnungen Goethes, die während der italienischen Reise entstanden sind, finden sich veröffentlicht in den Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. XII Taf. 4—13, Bd. XIX Taf. 11 („Blick auf den Albaner-See und den Monte Cavo"); sie sind seitdem vielfach nachgebildet worden. Über den Plan einer illustrierten Ausgabe der „Italienischen Reise" vgl. Goethe-Jahrbuch Bd. XVIII S. 279 ff. Die bekannte, im Goethe-National-Museum in Weimar hängende Tuschzeichnung des Kapitols (der Blick auf Araceli, wenn man vom Palazzo Caffarelli herkommt, abgeb. bei Ruland-Held, Schätze des Goethe-National-Museums auf Taf. 4, stammt schon aus stilistischen Gründen nicht wie man früher annahm, von Goethes Hand, sondern von Maximilian Verschaffelt. Es ist dasselbe Blatt, dessen Geschichte Goethe im Text zum ersten Bande der „Weimarischen Pinakothek" erzählt, worüber Witkowski im Goethe-Jahrbuch XV. Band S. 276 zu vergleichen ist. Über die Goetheschen Zeichnungen im Goethe-National-Museum in Weimar vgl. im übrigen Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen I. S. 264 ff., über die im königlichen Kupferstichkabinett in Berlin

Goethe-Jahrbuch XIII. Band S. 231 ff. Aus Italien scheinen nur die hier verzeichneten Nummern 3969, 3970, vielleicht 3980 und 3990 zu stammen, die letzten beiden würden als Beispiele von Goethes zeichnerischen Studien über die menschliche Gestalt zu gelten haben.

[55]) (Seite 196.) Hinsichtlich der Camperschen Theorie sei verwiesen auf dessen „Sämtliche kleineren Schriften die Arzney- und Wundarzneykunst und Naturgeschichte betreffend", I. Band (deutsch von J. F. M. Herbell. Leipzig 1784), wo sich auf S. 11 Auszüge aus zwei in der Amsterdamer Malerakademie gehaltenen Vorlesungen befinden. Diese Vorlesungen selbst erschienen von seinem Sohne A. G. Camper herausgegeben (deutsch von G. Schaz) erst nach dem Tode Campers Berlin 1793; für unsere Zwecke kommt hauptsächlich der Abschnitt S. 53 ff. „Über die Schönheit der Formen" in Betracht.

[56]) (Seite 198.) Der Aufsatz „Aus der Zeit der Spinoza-Studien Goethes" ist im Goethe-Jahrbuch, Band XII S. 3 ff. veröffentlicht worden, wozu die Bemerkungen von Fr. Braß das. Band XVIII S. 174 ff. zu vergleichen sind.

[57]) (Seite 203.) Über Goethes Verhältnis zur Antike sei nur auf folgende Schriften verwiesen, in denen teilweise weiter ausgeführt wird, was oben nur angedeutet werden konnte: Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst (Leipzig 1880) S. 223 ff., Volbehr, Goethe und die bildende Kunst (Leipzig 1895) S. 196 ff., Thalmayer, Goethe und das klassische Altertum, Leipzig 1897 (hauptsächlich die Einwirkung der Antike auf Goethes Dichtungen behandelnd), sowie auf den lehrreichen Aufsatz von Adolf Michaelis „Goethe und die Antike" in den „Straßburger Goethevorträgen" (Straßburg 1899) S. 115 ff.

[58]) (Seite 206.) Zur Geschichte des Goethe-Hauses vgl. die Broschüre von Karl Ruland, Das Goethe-National-Museum zu Weimar. 2. Aufl. Erfurt o. J. Einige der Kunstwerke, die sich auf die italienische Reise beziehen, sind in dem von demselben Verfasser veröffentlichten Werke „Die Schätze des Goethe-National-Museums in Weimar, sechzig Tafeln in Lichtdruck" (Weimar und Leipzig 1887) veröffentlicht worden.

[59]) (Seite 207.) Andreas Heusler, Goethe und die italienische Kunst. Basel 1891.

[60]) (Seite 210.) Die theoretischen Schriften von Mengs sind gesammelt und übersetzt worden von C. F. Prange: „Des Ritters Anton Raphael Mengs hinterlassene Werke" (Halle 1786), 3 Bände. Hier kommen in Frage Bd. I, S. 229 und Bd. III, S. 35 ff.

[61]) (Seite 213.) Über Roger de Piles vgl. Justi, Winckelmann I, S. 273.

[62]) (Seite 214.) Der Name Giottos diente damals wohl bis zu einem gewissen Grade als Kollektivbegriff für die frühen Malereien des Trecento. In den von Volkmann genannten „wohlerhaltenen" Freskomalereien im Santo kann es sich z. B. nicht um die Darstellungen Giottos aus der Passion in der Cappella del capitolo handeln, die mehrfach, zuletzt 1749 durch Feuer zugrunde gingen, übertüncht und erst 1851 von der Tünche befreit wurden, sondern um den stattlichen, allerdings wesentlich späteren Freskenschmuck des Altichieri in der Cappella San Felice, die man früher auf Giottos Namen getauft haben mag. — Merkwürdig ist eine Äußerung Goethes, die er vierzig Jahre später über Giotto im Anschluß an die Streckfußsche Dante-Übersetzung in einem Briefe an Zelter vom 6. Sept. 1826 getan hat: „Bey Anerkennung der großen Geistes- und Gemüts-Eigenschaften Dantes werden wir in Würdigung seiner Werke sehr gefördert, wenn wir im Auge behalten, daß gerade zu seiner Zeit, wo auch Giotto lebte,

die bildende Kunst in ihrer natürlichen Kraft wieder hervortrat. Dieser sinnlich-bildlich bedeutend wirkende Genius beherrschte auch ihn (d. h. Dante). Er faßte die Gegenstände so deutlich ins Auge seiner Einbildungskraft, daß er sie scharf umrissen wiedergeben konnte; deshalb wir denn das Absurdeste und Seltsamste gleichsam nach der Natur gezeichnet vor uns sehen." Goethe faßt also das Verhältnis des Dichters zu dem Künstler gerade im entgegengesetzten Sinne als es in Wirklichkeit der Fall ist, auf. Vgl. Janitschek, Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst, Leipzig 1892, S. 11. — Giottos Tätigkeit in Rom hat Goethe ebensowenig verfolgt wie in Assisi und in Padua, wo ihm die Arena-Fresken gleichgiltig geblieben sind. Das vom Kardinal Stefaneschi für den Hochaltar der alten Peterskirche bestellte, aus drei großen und drei kleineren Tafeln bestehende Altarwerk, das jetzt in der Stanza Capitolare in der Sakristei aufbewahrt wird, wird von Volkmann (S. 85) beschrieben als Gemälde „in Gestalt einer Pyramide [womit die Triptychonform gemeint ist], die ehemals ein einziges auf dem Hauptaltar der alten Peterskirche ausmachten". Auch die ebendaselbst aufbewahrten jugendlichen, musizierenden und singenden Engelsfiguren des Melozzo da Forli, ursprünglich in Santi Apostoli, werden von Goethe nicht erwähnt.

[63]) (Seite 225.) Es mag hierbei an Meyers kleine, 1798 in den „Propyläen" erschienene Schrift „Über die Gegenstände der bildenden Kunst" erinnert werden. Er unterscheidet dreierlei Arten: die „vortheilhaften" Gegenstände, die „gleichgültigen" und die „widerstrebenden". Zu der ersten Gruppe würde er das Circe-Bild rechnen, zu der dritten den ebenfalls oben genannten „Ulysses und die Sirenen". „Man begreift nicht, so schreibt er (S. 33 des Heilbronner Neudruckes), wie Künstler den Einfall haben konnten, einen so durchaus widerstrebenden Gegenstand zu wählen. Man hört den Zaubergesang der Syrenen nicht, und die verstopften Ohren der Gesellen des Ulysses lassen sich schwerlich anschaulich machen, es ist darum ganz unmöglich zu bedeuten, aus welcher Ursache der Held an den Mastbaum angebunden steht, warum er los zu werden trachtet, wornach er so heftig verlangt und warum hingegen seine Gesellen so ruhig bleiben."

[64]) (Seite 227.) Über diese Copien nach den Fresken der Caracci vgl. die Briefe Burys aus Rom im V. Bande der Schriften der Goethe-Gesellschaft S. 11 und 223.

[65]) Seite 238.) Einen auf Grund sorgfältiger Kenntnisse verfaßten Abriß von Reiffensteins Leben, der für die obigen Ausführungen benutzt worden ist, enthält Friedrich Schlichtegrolls „Nekrolog auf das Jahr 1793", 4. Jahrg., 1. Bd. (Gotha 1794) S. 1 ff. Hier finden sich auch die angezogenen Urteile Hackerts über Tischbeins Urteil vgl. dessen Selbstbiographie „Aus meinem Leben" II. S. 54.

[66]) (Seite 241.) Es ist interessant hiermit zu vergleichen, was — beinahe mit denselben Worten — Heinrich Meyer in seinen „Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts" (abgedruckt in Goethes „Winkelmann und sein Jahrhundert", Tübingen 1805, auf S. 361) von Reiffensteins Methode sagt: „Wenn es z. B. um die Frage zu thun war, welchen Weg der junge Künstler bey seinem Studiren einschlagen müsse, so rieth R. eine stufenweis sich erhebende Methode an. Mit den Werken der Carracci in der Farnesischen Gallerie sollte die Übung des jungen Künstlers beginnen und nach diesem zu den Raphaelischen Arbeiten im Vatican übergehen; so vorbereitet möchte sich derselbe dann zu den Antiken wenden und unter diesen wieder zuerst mit dem Herkules (Herkules Farnese?) anfangen, allmählig zum Gladiator (sog.

borghesischen Fechter?), Laokoon und Torso fortschreiten und endlich mit dem Apollo, als dem vollendetsten höchsten Muster schöner Formen, schließen, denselben so oft abzeichnen, bis die ganze Gestalt sich dem Gedächtniß unverlöschlich eingeprägt, ja selbst der Hand zur Gewohnheit geworden wäre". Was könne anderes, so fügt Meyer hinzu, „als unbedingtes mechanisches Nachahmen der Formen" dadurch erreicht werden?

[67]) (Seite 243.) Über Hirt vgl. den „Neuen Nekrolog der Deutschen" XV. Jahrg. 1837, 2. Teil S. 672 ff., Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst S. 237. Die Briefe Hirts an Goethe im 5. Bande der Schriften der Goethe-Gesellschaft und der Briefwechsel zwischen Goethe und Hirt und der Commentar dazu von L. Geiger im Goethe-Jahrbuch XV. Bd. S. 68 ff.

[68]) (Seite 245.) Über die Kapelle Nikolaus V., die trotz der Restaurierung vom Jahre 1712 merkwürdigerweise in Vergessenheit geraten war, vgl. Platner-Bunsen-Gerhard, Beschreibung der Stadt Rom II, 1 S. 380 ff. Hiernach soll eine Beschreibung von ihr von Chattard aus dem Jahre 1767 (gemeint ist wohl dessen Descrizione del Vaticano?) existieren; möglicherweise sei auch damals schon wieder Gottesdienst in ihr abgehalten worden. Hirts Verdienst würde dann allerdings sich darauf beschränken, daß er die nach Rom kommenden Fremden auf die Fresken des Fra Angeliko hingewiesen hat.

[69]) (Seite 249.) Biographisches Material über Moritz findet sich in Schlichtegrolls Nekrolog auf das Jahr 1793 (4. Jahrgang, II. Band) Gotha 1795 S. 169 ff. und in Jördens Denkwürdigkeiten, Charakterzügen und Anekdoten aus dem Leben der vorzüglichsten deutschen Dichter und Prosaisten, II. Band, Leipzig 1812, S. 292 ff.; eine treffliche Charakter- und Lebensskizze von Ludwig Geiger in der Allgem. Deutschen Biographie XXII. Band S. 308 ff. Der Moritzens Jugendgeschichte enthaltende Roman Anton Reiser ist in den Deutschen Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts (Heilbronn (1886) neu herausgegeben worden.

[70]) (Seite 260.) Über die Arkadia und Goethes Aufnahme vgl. die sorgfältige Arbeit von Friedrich Noack im Goethe-Jahrbuch XXV. Band (1904) S. 196 ff.

[71]) (Seite 262.) L'Arcadia del canonico Gio. Mario Crescimbeni Rom 1711. Das Buch ist der Donna Isabella Cesi-Ruspoli, principessa di Cerveteri, gewidmet. Auf S. 329 ff. das Verzeichnis der Mitglieder vom 5. Oktober 1690 bis 13. April 1711.

[72]) (Seite 265.) Die auf Goethes politische Überwachung in Rom durch das Wiener Kabinett bezüglichen geheimen Korrespondenzen des kaiserlichen Gesandten Kardinals Herzan sind zum ersten Male veröffentlicht worden von Sebastian Brunner, Die theologische Dienerschaft am Hofe Josephs II. (Wien 1868) S. 151 ff. Auf S. 157 ist auch der erwähnte Brief von Goethes Mutter zum ersten Male abgedruckt. Ein Faksimile dieses Briefes hat Heinemann der 7. Auflage seines bekannten Buches über Goethes Mutter beigegeben.

[73]) (Seite 268.) Über den Abbate Vincenzo Monti vgl. Paul Heyse, Italienische Dichter seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Übersetzungen und Studien (Berlin 1889) I S. 247 ff.

[74]) (Seite 269.) Hinsichtlich des Theaterwesens soll außer auf die vielfach genannte dreibändige Reisebeschreibung von Moritz hier nur auf folgende zwei Werke verwiesen werden: Goldoni über sich selbst und die Geschichte seines Theaters. Aus dem Französischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen versehen von G. Schaz. (Leipzig 1788) und Stephan Arteagas Geschichte der italienischen Oper von ihrem ersten

Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten. Aus dem Italienischen übersetzt von Johann Nikolaus Forkel I. Bd. (Leipzig 1789). Das Mißgeschick, das das Teatro di Tordinona betraf (Goethe erwähnt es im „Römischen Carneval") behandelt eine eigene Schrift: Notizie e documenti sulla nuova fabbrica del teatro di Tordinona, Rom 1786, worin sich auch die Gutachten der Architekten über den Einsturz des Baues befinden.

75) (Seite 280.) Der „Römische Carneval" war ursprünglich für das „Journal des Luxus und der Moden" bestimmt, wurde aber wegen des großen Umfanges als besondere Schrift gedruckt. Im Buchhandel ist es sehr selten geworden, weshalb der „Insel-Verlag" in Leipzig einen Neudruck herauszugeben beabsichtigt. Als eine Art Ergänzung erschien 1826 in Berlin der Trattato su la Commedia dell' Arte ossia improvisa. Maschere italiane ed alcune scene del carnevale di Roma von Francesco Valentini, deutsch unter dem Titel Abhandlung über die Komödie aus dem Stegreif und die italienischen Masken; nebst einigen Scenen des Römischen Karnevals. Mit 20 kolorierten Kupfern. Die oben S. 276 gegebene Schilderung der Charaktermasken ist diesem Werke entnommen. — Es mag hier beiläufig darauf hingewiesen werden, daß Goethe nach den Mitteilungen in der „Campagne in Frankreich 1792" (Münster, November 1792) sich auch mit dem Gedanken getragen hat ein „Römisches Jahr" zu schreiben, „den Verlauf geistlicher und weltlicher Öffentlichkeiten", etwa wie sie im Diario di Roma verzeichnet werden. Der Plan ist aber nicht ausgeführt worden.

76) (Seite 282.) Adolf Sterns kleiner Aufsatz über die „schöne Mailänderin", für die er den Namen Maddalena Riggi nachwies, ist bereits im Jahrgang 1890 der „Grenzboten" Band IV S. 581 ff. erschienen. Vgl. auch Carletta, Goethe a Roma S. 39 ff. Das in Berliner Privatbesitz befindliche Bildnis der Maddalena Riggi ist oft schon nachgebildet worden, das in Züricher Besitz befindliche zum ersten Male von Dr. Waser in der Halbmonatsschrift „Die Schweiz" 6. Jahrgang (1902) S. 49 bekannt gemacht worden. Solche Repliken sind auch in der Porträtkunst des achtzehnten Jahrhunderts nichts Seltenes und kommen z. B. bei Anton Graff sehr oft vor. Maddalena war übrigens in ihren Entschlüssen, ihre Liebe einem andern zu schenken, sehr schnell. Vgl. den Brief der Angelika Kauffmann an Goethe vom 1. Nov. 1788 in den Schriften der Goethe-Gesellschaft V. S. 99. Carletta gibt an, daß sie nach dem Tode ihres Gatten prese subito un altro marito. Es ist sehr die Frage, ob sie ihrer ganzen Persönlichkeit nach, die uns allerdings in einem verklärenden Licht erscheint, die Sympathien in dem Maße verdient, die ihr das Deutsche Volk um Goethes Willen dargebracht hat.

77) (Seite 282.) Ausführliches über Jenkins von Friedrich Noack im Goethe-Jahrbuch XXIV. Band (1903) S. 153 ff. Vgl. auch Justi, Winckelmann I. Band (2. Aufl.) S. 303. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste V. Band S. 877.

78) (Seite 284.) Über Kayser vgl. v. Grävenitz, Deutsche in Rom S. 253 ff.

79) (Seite 286.) Über die in Rom entstandenen Bildnisse des Dichters vgl. Zarnckes „Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis" in dem XI. Bande der Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, und meinen Aufsatz in der Leipziger „Illustrierten Zeitung" Nr. 3104 vom 25. Dezember 1902, der den obigen Ausführungen teilweise zugrunde liegt.

[80]) (Seite 287.) Die wesentlichsten Unterschiede der beiden Trippelschen Marmorbüsten bestehen darin, daß bei der in Arolsen das Gewand über der rechten Schulter durch eine Spange in Gestalt einer antiken Maske, bei der in Weimar durch eine Buckelagraffe zusammengehalten wird. — Für die beiden Büsten von Goethe und Herder, die Anna Amalia bestellt hatte, erhielt Trippel ja 200 Zechinen. Herders Büste, die ebenfalls auf der Großherzoglichen Bibliothek, in einem zweiten Exemplar im Goethe-National-Museum in Weimar aufbewahrt wird, ist in der Tat Gegenstück zu der Goethes, nur hat sie den Vorzug größerer Porträttreue, da der Zug ins Apollinische fehlt. „Wie werde ich armer mit meinem kahlen Kopf dagegen (gegen die Büste Goethes) aussehen!“ schreibt Herder aus Rom an seine Gattin am 21. Febr. 1789.

[81]) (Seite 290.) Über das Tonmodell der Trippelschen Büste vgl. Ruland, Die Schätze des Goethe-National-Museums in Weimar Taf. 14 und den dazu gehörigen Text.

[82]) (Seite 291.) In dem „Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst“, I. Jahrgang (Leipzig 1810), herausgegeben von F. Sickler und C. Reinhart, wird unter den Bildern, die sich im Besitz von Angelikas Neffen Johann Kauffmann in Rom befinden und daselbst zu verkaufen sind, auf S. 152 unter Nr. 18 verzeichnet: „Ein jugendliches, wohlgemaltes Porträt von Göthe“. Auch Herder äußert sich über das Bildnis (an seine Gattin 27. Febr. 1789): „Goethes Bild hat sie sehr zart ergriffen, zarter als er ist; daher die ganze Welt über Unähnlichkeit schreiet“, die, so fügt er seinerseits hinzu, „aber wirklich im Bilde nicht existiert“. Auch Herdern malte Angelika (vgl. Matthisson, Erinnerungen IV S. 123f.), doch behielt sie das Bildnis, das Reiffenstein kopierte. (Herder an seine Gattin 7. April 1789.)

[83]) (Seite 292.) Goethe und Lavater, Schriften der G. G. XVI. Bd. S. 364. Ähnlich heißt es von dem Tischbeinschen Bildnis im Teutschen Merkur 1788, 1. Viertelj. S. 271: „Über diese Veränderung der Natur und der menschlichen Dinge staunt das Auge des philosophischen Dichters hin, und der schauervolle Gedanke der Vergangenheit scheint auf seinem Gesichte zu schweben.“ Eine vom Original mehrfach abweichende kleine Aquarell-Copie des Tischbeinschen Bildes befindet sich in Weimar im Goethe-Hause (Zarncke Nr. 19a): Bury soll die Figur kopiert haben, Meyer legte sie leicht in Farben an, Johann Georg Schütz malte das Landschaftliche; die Entstehung klingt etwas anekdotenhaft, doch soll sie von Meyer Schuchardt so erzählt worden sein. — In dem Briefe an Frau von Stein, der zwischen dem 3. u. 7. Febr. 1787 geschrieben ist, schreibt Goethe: „Das Porträt wird gut und brav werden, wenn es fertig ist, erhältst du eine Zeichnung im Kleinen“. Ist diese Zeichnung angefertigt worden und wo befindet sie sich jetzt? Unmöglich kann darunter die flüchtige Federskizze gemeint sein, die sich im Goethe-Hause in Tischbeins Mappen befindet (s. o. S. 311), denn sie gibt kaum den Umriß wieder. Vgl. im übrigen über das Tischeinsche Bildnis auch Zarncke, Kleine Schriften I (Leipzig 1897) S. 88ff.

[84]) (Seite 293.) Es befindet sich nach einer Anfrage von mir weder im Besitze der Cottaschen Buchhandlung noch im Besitze der Erben des Freiherrn von Cotta.

[85]) (Seite 294.) Hiermit ist auch zu vergleichen, was Herder von Rom, 28. März 1789, an seine Gattin schreibt: „Was Du von Goethes Clärchen [Christiane Vulpius] schreibst, mißfällt mir mehr, als daß es mich wundern sollte. Ein armes Mädchen — ich könnte mirs um alles nicht erlauben. Aber die Menschen denken verschieden, und

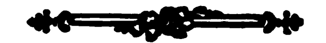
die Art, wie er hier auf gewisse Weise unter rohen, obwohl guten Menschen gelebt hat, hat nichts anders hervorbringen können."

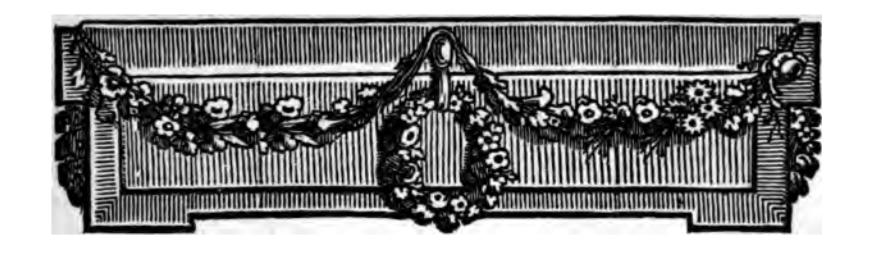
[86]) (Seite 295.) Solcher müßiger Klatsch wurde zehn Jahre später wieder erzählt. Damals war es Meyer, der, mit Goethe aus der Schweiz zurückgekehrt, Schiller erzählte „Goethe, habe ein Engagement mit einem hübschen römischen Mädchen von gemeiner Herkunft und nicht der besten Conduite, und soll sie wirklich geheirathet haben". Vgl. Schiller an Körner 20. Nov. 1797. Körner antwortete darauf (1. Dez. 1797) „An die Heirath glaube ich nicht".

[87]) (Seite 301.) Was die Hexenszene im Faust anlangt, so darf hier an einen merkwürdigen Zufall erinnert werden, den Moritz (II. S. 165) mitteilt: „Ein Hexenlied, das wir einmal von einem Buben in Rom auf der Straße singen hörten, fiel uns deswegen sehr auf, weil man dergleichen Lieder hier gar nicht zu hören gewohnt ist, weil nämlich selbst bei dem gemeinsten Volke, dessen Einbildungskraft doch so sehr mit religiösen Schreckbildern angefüllt ist, die Ideen von Hexen, Gespenstern, Geistererscheinungen u. s. w. nicht haben aufkommen können. Das Lied schien auch nordischen Ursprungs zu seyn, und sich hieher verirrt zu haben — es macht hier einen Mißlaut mit allem übrigen und paßt nicht dazu." Man vergl. hiermit Goethes Correspondenz von Anfang August 1787.

[88]) (Seite 301.) Wie sehr sich Goethe auch Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien noch mit dem Gedanken getragen hat dahin zurückzukehren, geht aus einem Plan hervor, den er in den Jahren 1795 uud 1796 faßte. Er wollte Italien in einem großen Werke, in einer geschichtlich-physikalisch-geographisch-ethnologischen Darstellung schildern, zum Verständnis der gesamten Kultur des Landes. Er schreibt hierüber an Heinrich Meyer: „Ich habe indessen auch mancherley zu unserm Zweck zusammengetragen und hoffe die Base zu unserm Gebäude breit und hoch und dauerhaft genug aufzuführen. Ich sehe schon die Möglichkeit vor mir einer Darstellung der physicalischen Lage, im allgemeinen und besonderen, des Bodens und der Cultur, von der ältesten bis zur neuesten Zeit, und des Menschen in seinem nächsten Verhältnisse zu diesen Naturumgebungen. Auch ist Italien eins von denen Ländern, wo Grund und Boden bey allem was geschieht immer mit zur Sprache kommt. Höhe und Tiefe, Feuchtigkeit und Trockne sind bey Begebenheiten viel bedeutender und die entscheidenden Abwechselungen der Lage und der Witterung haben auf Cultur des Bodens und der Menschen, auf Einheimische, Colonisten, Durchziehende mehr Einfluß als in nördlichern und breiter ausgedehntern Gegenden." Die Entwürfe für dieses Werk sind in der zweiten Abteilung des 34. Bandes der Weimarischen Ausgabe der Werke mitgeteilt. Die Kollektaneen nehmen achtzig geschriebene Blätter ein. Es ist erstaunlich, welche Fülle von Ideen und Gedanken hier niedergelegt und wie kein Punkt außer Acht gelassen worden ist, der für eine auf breitester Grundlage aufzubauende Kulturgeschichte von Wichtigkeit sein konnte. Man sieht hier, wie scharf Goethe überall beobachtet hat und wie ihm das in Natur, Kunst, in Sitten und Bräuchen, in öffentlichen wie privaten Einrichtungen ihn umgebende Leben eine unerschöpfliche Quelle der Erkenntnis geworden ist. Vgl. Suphan, Deutsche Rundschau 120. Band (1904) S. 242 ff.

[89]) (Seite 302.) Vgl. hierzu auch das merkwürdige Gespräch, das v. Biedermann in „Goethes Gesprächen" Band X Seite 17 mitteilt.



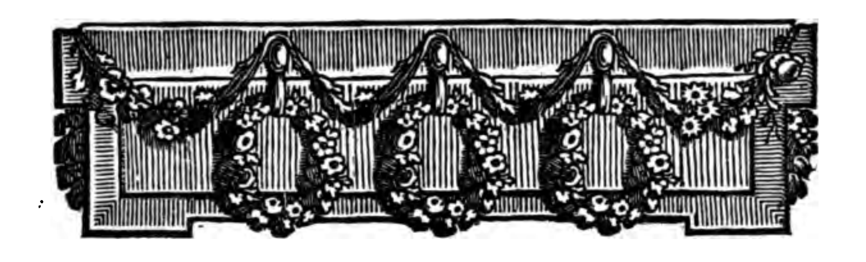


Verzeichnis der Tafeln.

29. Giambattista Piranesi: (10) Das Theater des Marcellus.
30. " " (11) Ponte und Castel Sant Angelo und die Peterskirche.
31. " " (12) Villa Doria Pamfilj.
32. " " (13) Die Pyramide des Cestius.

Die auf Seite 1 abgebildete Silhouette, deren Original sich im Besitz des Herrn William A. Speck in New-York befindet, stammt aus dem Jahre 1786. (Vgl. Goethe-Jahrbuch, XX. Band, Seite VI.) Der Originalradierung von Bruno Héroux in Leipzig liegt der Kopf des Tischbeinschen Gemäldes im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. zugrunde.





Register der Personennamen.

Berichtigung.

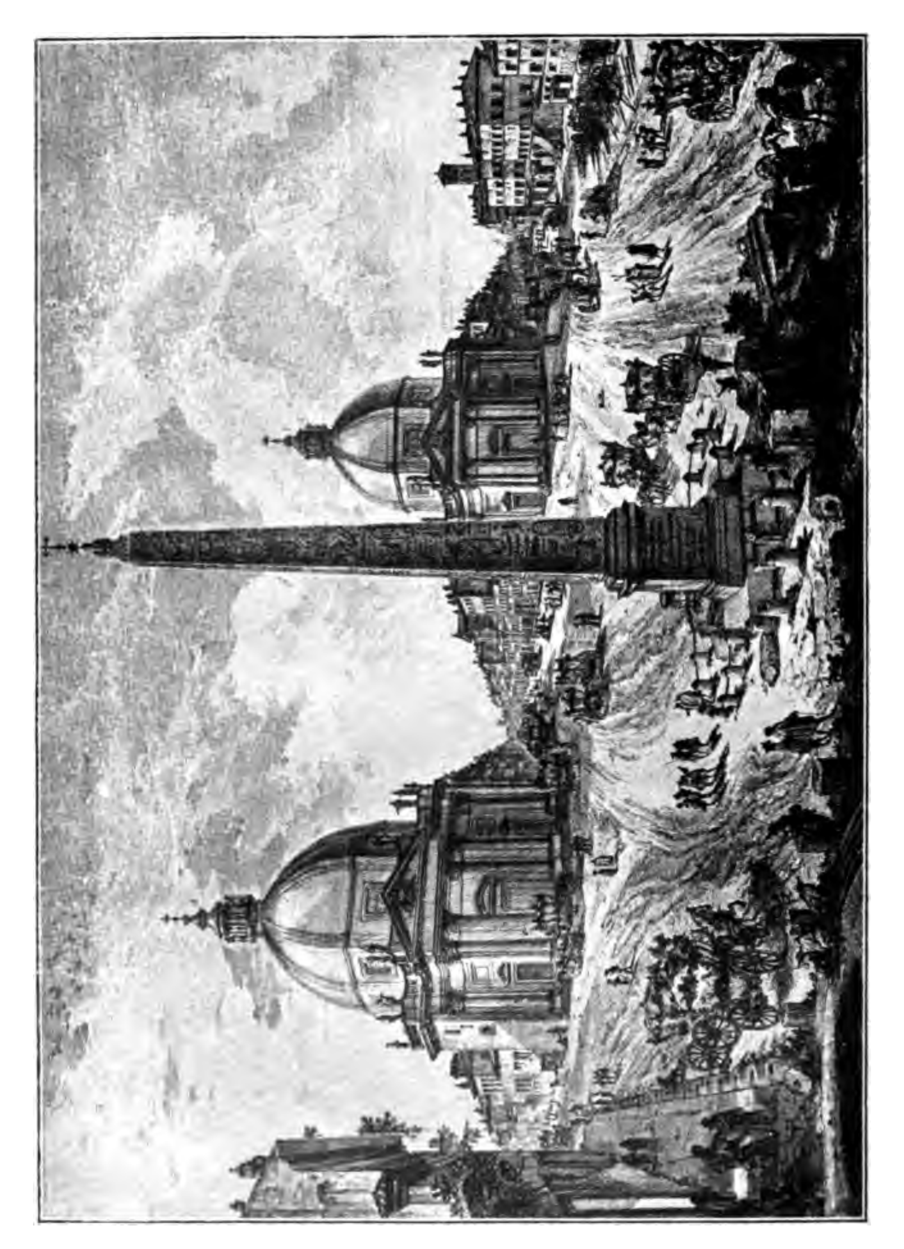
Seite 137 Zeile 7 von unten muß es heißen: Philipp Moritz fand ....



Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

GIAMBATTISTA PIRANESI: DIE PIAZZA DEL POPOLO.

Der Beschauer hat, nachdem er durch die Porta del Popolo gekommen ist, Santa Maria del Popolo im Rücken; drei Straßen führen von hier südwärts: in der Mitte der Corso, in der Richtung nach dem Capitol bis zur Piazza Venezia; rechts die Via di Ripetta bis Piazza Nicosia, links die Via del Babuino bis Piazza di Spagna. Der Corso wird am Eingang begrenzt durch die beiden Kirchen Santa Maria dei Miracoli (rechts) und Santa Maria in Monte Santo (links), beide unter Alexander VII. (1655—1667) erbaut. „Diese Zwillingskuppeln machen hier den schönsten Effekt, den man sich denken kann; von ihnen ist die Idee zu den beiden Türmen auf dem Gensdarmenmarkte in Berlin genommen, welche dort gar keine Wirkung tun, weil es ihnen gänzlich an einem Verbindungspunkte fehlt, der hier durch den Obelisk, welcher gerade in der Mitte von den gleichgebauten Kirchen steht, und durch das Tor, in welches man eintritt, hervorgebracht wird.“ (Moritz III, 200.) Der Obelisk, aus Heliopolis nach Rom geschafft und 10 v. Chr. von Augustus im Circus maximus errichtet, wurde 1589 von Sixtus V. hier aufgestellt; der daran angebrachte Brunnen von Fontana. „Auf den Karren, welche rechter Hand teils müßig dastehen, teils mit einem Pferde bespannt sind, wird alles Holz und was man sonst bei uns zu Lande auf Leiterwagen fortzubringen pflegt, von einem Ort zum andern gefahren und sie befinden sich auf den öffentlichen Plätzen zu jedermanns Gebrauch.“ (Weinlig I S. 12.) Aufgang und Anlagen des Monte Pincio, zu dem jetzt ein Aufgang von der Piazza del Popolo führt, stammen erst aus dem neunzehnten Jahrhundert. Goethes Wohnung befand sich in einem der ersten Häuser auf der linken Seite des Corso, unweit der Piazza del Popolo.





GIAMBATTISTA PIRANESI: DIE PIAZZA DI SPAGNA.

Der Beschauer steht etwa da, wo die vom Corso her führende Via Condotti auf den Platz einmündet. Links führt in gerader Richtung die Via del Babuino nach der Piazza del Popolo, auf der in schwachen Umrißlinien der Obelisk sichtbar wird. Rechts führt die spanische Treppe in 135 Stufen hinauf zu Trinità dei Monti; in der Mitte des Platzes steht der von Bernini erbaute Springbrunnen in der Form einer Barke, daher der Name la Barcaccia.

Der Spanische Platz hat seinen Namen von dem Palazzo di Spagna, dem Sitz der spanischen Gesandtschaft, der an der Westseite des nach Süden sich erstreckenden Platzes liegt, der den Namen Piazza Mignanelli trägt. Der Beschauer hat also den spanischen Palast im Rücken. Bemerkenswerte Einzelheiten über den Kupferstich weiß Weinlig (II S. 16 ff.) zu berichten: „Der spanische Platz mit den daran stoßenden Gassen ist die Gegend Roms, in der die meisten Fremden einkehren. Sie sehen auf dem Kupfer von der Strada del Babuino her vier Sedien mit Fremden ankommen. Es ist dies die gewöhnlichste und wohlfeilste Art in Italien zu reisen. Das Fuhrwerk selbst besteht aus einer offenen Chaise auf zwei Rädern, in der zwei Personen bequem sitzen können. Hinten werden die Koffer aufgepackt. In dem gerade vorstehenden langen Gebäude, im Winkel des Platzes, wohnt jetzt der berühmte Steinschneider Pichler, welcher in dieser Gattung hier für den größten Künstler gehalten wird. Er ist ein guter Alter und sein Sohn ein junger Mann voller Talente und Bescheidenheit. Linker Hand, der Treppe gegenüber, wo Sie die Kutsche halten sehen, ist das englische Kaffeehaus. Es ist dieses Kaffeehaus nach den Angaben und einer Zeichnung des berühmten Piranesi im ägyptischen Stil inwendig ausgemalt. Rings um den Platz her sind Kramläden, worinnen französische und andere Galanteriewaren und Delikatessen zu haben sind. Ganz im Vordergrund erblicken Sie eine Figur, deren Hantierung besonders ist. An dem Stock, welchen dieser Mann über die Achsel liegen hat, hängen hinten und vornen Stücken rohen Fleisches von umgefallenem Vieh. Auf diese Art tragen der Abdecker oder Leute, die solches Fleisch von ihm kaufen, selbiges durch die ganze Stadt. Das Geschrei, womit sie ihre Ware ausrufen, ist Hunden und Katzen so bekannt, daß sie alsbald sich um sie versammeln. Die Herren dieser Tiere bezahlen alsdann die Zeche und verdingen sogar zum Teil selbige monatsweise bei diesen Leuten in die Kost. Das Gerüste, welches Sie im Mittel des Kupferstichs oben auf den Gebäuden erblicken, dient bloß zum Trocknen der Wäsche. Man findet diese Maschinen auf den Altanen vieler Häuser angebracht."



2



GIAMBATTISTA PIRANESI: MONTE CAVALLO.

Der Platz (jetzt Piazza del Quirinale) hatte bekanntlich seinen Namen von den beiden kolossalen Rossebändigern, die, nach alten Inschriften als Opus Phidiae und Opus Praxitelis bezeichnet, im Altertum vor den Thermen des Kaisers Constantin standen und unter Sixtus V. (1585—1590) hier aufgestellt wurden. Der Obelisk stammt vom Mausoleum des Augustus und wurde 1787 während Goethes Aufenthalt in Rom hierher versetzt, nachdem die Stellung der beiden Kolossalfiguren etwas verändert worden war. Der Springbrunnen wurde im neunzehnten Jahrhundert durch eine antike Granitschale ersetzt. Rechts der Palazzo del Quirinale mit dem vorgebauten „gotischen" Turm, auf dem bei besonders feierlichen Anlässen eine Fahne aufgepflanzt wurde, bei der Schweizer Gardisten Wache hielten. Der Palast, zu dem der Haupteingang nicht vom Monte Cavallo, sondern von der Via Pia aus führte, wurde namentlich im Sommer von den Päpsten vielfach bewohnt, weil auf dem Quirinal die Luft besser war als in dem tiefer gelegenen Vatikan. Auch Pius VI. residierte teilweise hier. Links daran sich anschließend ein Gebäude mit Wohnungen für den päpstlichen Hofstaat. Vorn am Blatte links gehört die vorspringende Ecke dem Palazzo Rospigliosi an. Im Hintergrunde die Kaserne der päpstlichen Garde und der Marstall (scuderia); Soldaten exerzieren davor. „Der Platz vor dem Palaste hat was ganz eigenes Individuelles, so unregelmäßig als grandios und lieblich. Die beiden Kolossen erblickt' ich nun. Weder Auge noch Geist sind hinreichend sie zu fassen." (Goethe.)



3

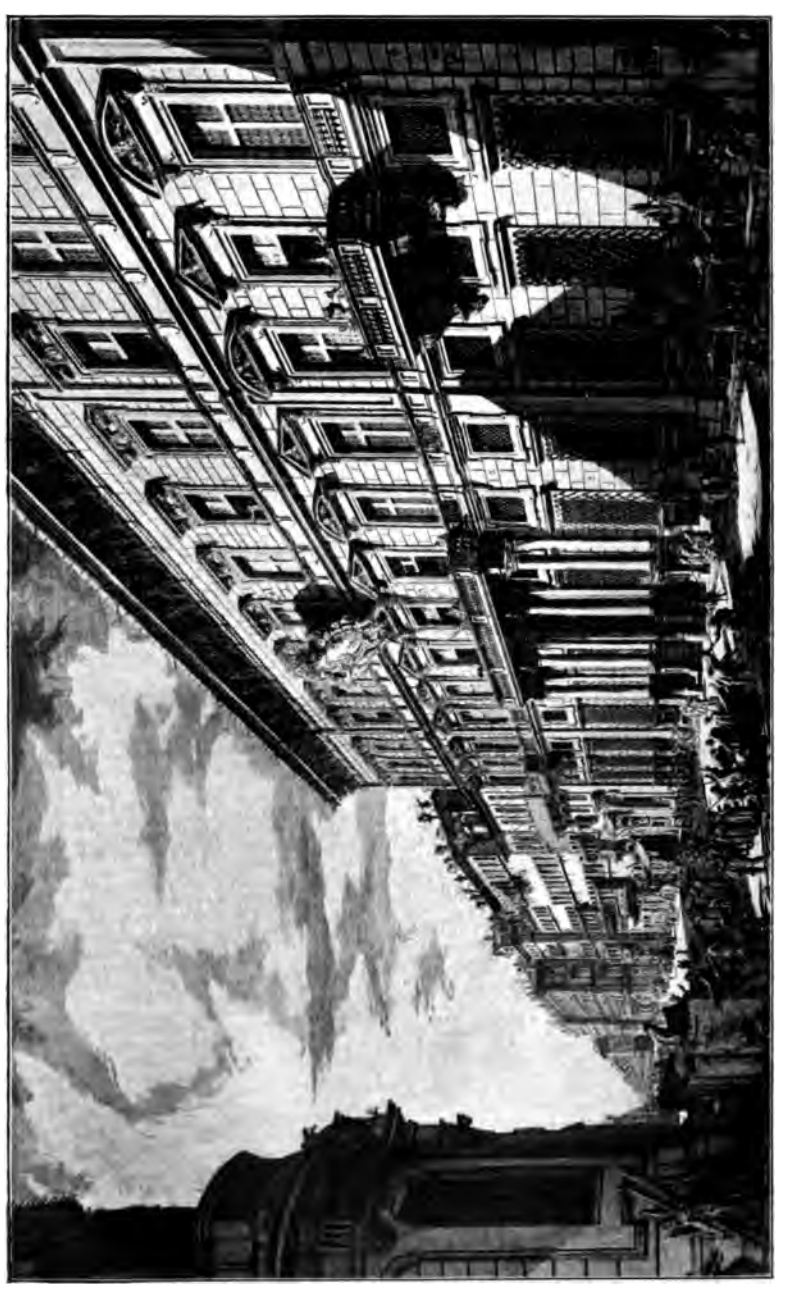


GIAMBATTISTA PIRANESI: BLICK AUF DEN CORSO.

Der Blick erstreckt sich den Corso abwärts, nach Piazza del Popolo zu. Rechts vorn der stattliche Palazzo Mancini, von 1725—1800 Sitz der 1666 von Ludwig XIV. begründeten französischen Kunstakademie, die deshalb auch mit dem bourbonischen Wappen geschmückt ist. Im Erdgeschoß befanden sich die Gipsabgüsse von den Reliefs der Trajanssäule, außerdem Ateliers, im ersten Stockwerke (l'Appartement du roi) Gipsabgüsse berühmter Antiken aus Rom und Florenz. Im zweiten Stockwerke war die Wohnung des Direktors, „welche aus mehr als zwanzig großen Zimmern besteht, und die Schüler oder Pensionärs stecken in dem Halbgeschoß unter dem Dache, wo sie von Hitze und Kälte viel ausstehen müssen, und niedrige Zimmer haben". (Volkmann.) Auf der Straße liegt eine Kolossalstatue, die in den Palast transportiert werden soll. Links an der Ecke Palazzo Pamfilj (Doria).

Der Corso, die Hauptstraße Roms, entspricht der Via lata des alten Rom. So wie die Hitze des Tages sich gelegt hat, bemerkt Moritz, drängt sich alles hier zusammen, um die kühlere Abendluft (im Sommer auch Nachtluft) zu genießen. Die Equipagen fahren Schritt vor Schritt und müssen zuweilen stille halten, wenn bei dem langen Zuge ein Hindernis in den Weg kommt. An beiden Seiten ist für Fußgänger ein erhöhter Weg mit breiten Steinen. Weiterhin gibt Moritz an, daß auf den Fußwegen an der Seite die Buchhändler ihre Vorräte feil halten: „Man kauft hier die klassischen Autoren, die immer in großer Anzahl schön eingebunden vorhanden sind, um ein geringes Geld." Auch Antiquitätenhändler hatten, wie man sieht, hier ihre Stände. Die lebhafteste Gegend ist bei der Kirche San Carlo (in dem auf die Piazza del Popolo folgenden ersten Drittel), da wo die Via Condotti den Corso durchkreuzt. Hier stehen die meisten Buden, wo mitten auf der Straße warmes Essen feil ist, und die des Abends durch ihre Erleuchtung die Straße mit aufhellen. (Rom hatte damals nicht wie andre europäische Großstädte Straßenbeleuchtung!) Hier findet man es auch noch spät in der Nacht lebhaft. Die Kaffeehäuser in der Gegend von San Carlo werden am häufigsten besucht, und es steht hier im Sommer eine Menge von Stühlen vor der Türe auf der Straße, wo die, welche Erfrischungen genießen, zugleich das Schauspiel des Lebens und Strebens der Menschen als ruhige Zuschauer betrachten können.

Der Corso, eine von den wenigen Straßen, die das ganze Jahr rein gehalten werden, wird zu Beginn des Karnevals sorgfältiger gekehrt und gereinigt. „Man ist beschäftigt, das schöne, aus kleinen, viereckig zugehauenen, ziemlich gleichen Basaltstücken (bei Piranesi nicht erkennbar) zusammengesetzte Pflaster, wo es nur einigermaßen abzureißen scheint, auszuheben und die Basaltteile wieder neu in Stand zu setzen." (Goethe, Römischer Karneval).



GIAMBATTISTA PIRANESI: BLICK AUF DEN CAMPO VACCINO. (DAS ALTE FORUM ROMANUM.)

Der Beschauer, der den Campo vaccino in seiner ganzen Ausdehnung von Nord nach Süd überblickt, befindet sich auf dem Kapitol, auf dem Turm des Senatorenpalastes, von wo aus er denselben Blick genießt, den Goethe (aus einem Fenster der Rückseite des Senatorenpalastes) im Februar 1788 gehabt und beschrieben hat: „Die einzigste Gegend von der Welt", wo er „in dem Abendglanz der Sonne mit weniger Wendung des Hauptes das große Bild überblickte", das sich hier vor seinen Augen ausbreitete. Links im Vordergrunde der Bogen des Septimius Severus, dessen Durchgänge noch hoch vom Schutt bedeckt sind. Rechts die drei Säulen vom Tempel des Vespasian (Tempel des „Jupiter tonans"), daneben, unmittelbar am Rande des Bildes, die Säulen vom Tempel des Saturn (Tempel der „Concordia"). Links (neben dem Septimius-Bogen) die nüchterne Ziegelfassade der Kirche San Adriano; die Häuserreihe weiter entlang sieht man die Säulenvorhalle des Tempels des Antoninus und der Faustina (San Lorenzo in Miranda), daneben der Rundtempel des Romulus (S. Cosma und Damiano). Links hinter den zuletzt genannten beiden Gebäuden die mächtigen Bögen der Basilika des Constantin (früher für den von Vespasian erbauten „Friedenstempel" gehalten) und das Colosseum. Am linken Rande über San Adriano werden die Ruinen der Titusthermen sichtbar. Rechts neben dem Colosseum sieht man den Campanile und die Fassade der Kirche San Francesca Romana, an die sich das später abgebrochene Olivetaner-Kloster anschließt, neben diesem (rechts), noch zwischen Mauern eingebaut, der (erst 1822 restaurierte) Titusbogen. Neben dem Campanile von San Francesca Romana werden die hohen Mauern des Tempels der Venus und Roma („Tempel der Isis und Serapis") sichtbar. Die rechte Seite des Bildes nimmt der Palatin mit den Ruinen der Kaiserpaläste ein; in der den Campo vaccino begrenzenden Stützmauer befand sich der Haupteingang zu den Orti Farnesiani. Weiter vorn die Kirche Santa Maria Liberatrice und die drei Säulen des Castortempels („Tempel des Jupiter Stator"). Auf dem eigentlichen Campo vaccino (dem jetzt ausgegrabenen Teil des Forum Romanum) sieht man noch einen Teil der ursprünglich vom Severus- bis zum Titusbogen in gerader Linie hinlaufenden Ulmenallee. Rechts neben dem Severus-Bogen die Dogana della Grascia, das Zollamt für die Rinder-, Schaf- und Schweinemärkte, die im 18. Jahrhundert im Winter und Frühjahr auf dem Forum stattfanden. Daneben die Phokassäule und Wohnungen von Steinmetzen und Handwerkern. Das turmartige Gebäude steht mit einigen Veränderungen heute noch: es ist das Eckhaus, neben dem jetzt der Eingang zu den Ausgrabungen des Forum sich befindet. Der Campo vaccino war der Sammelplatz der Bettler und des arbeitslosen Pöbels, der hier mit lärmenden Spielen die Zeit verbrachte.









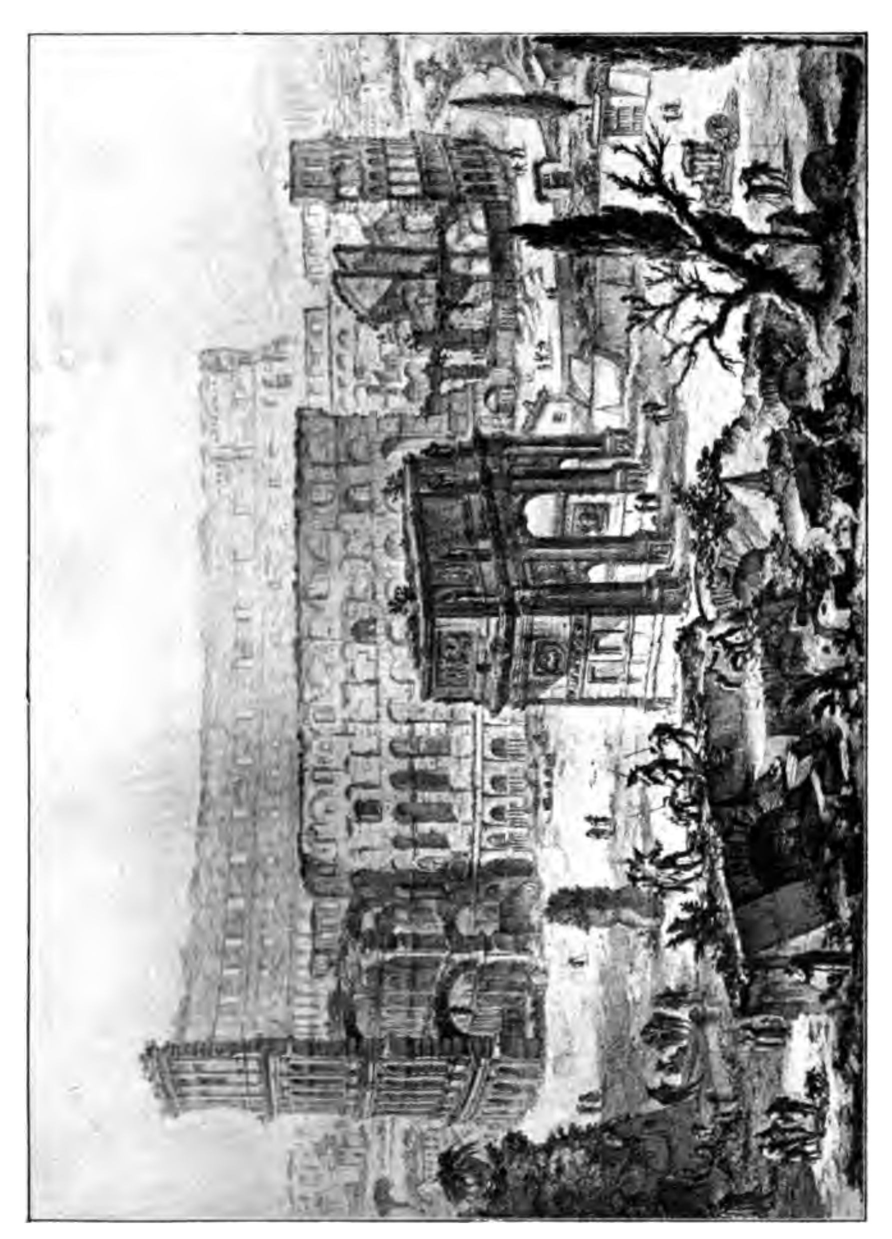
GIAMBATTISTA PIRANESI: BLICK VOM FORUM NACH DEM AVENTIN.

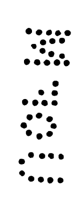
Der Beschauer steht auf dem Teil des Forum Romanum, wo jetzt die Fundamente der Basilika Julia durch die Ausgrabungen gefunden worden sind. An der linken Seite, zur Hälfte sichtbar, die Kirche Santa Maria Liberatrice, dahinter der mit Zypressen bewachsene Palatin, davor die drei Säulen des Tempels des Castor und Pollux (ehemals Tempel des Jupiter Stator genannt) und eine daselbst im Jahre 1565 aufgestellte, zum Tränken des Viehs dienende große Schale aus orientalischem Granit, die im Jahre 1817 beseitigt und für einen Springbrunnen auf der Piazza di Monte Cavallo verwendet wurde. Geradeaus führt die Via San Teodoro ab, die rechts an der Ecke von großen Heumagazinen begrenzt wird. Auf der linken Seite wird ein Teil der alten Rundkirche San Teodoro sichtbar, neben der jetzt der Eingang zum Palatin sich befindet. Im Hintergrunde die Höhe des Aventin mit Santa Sabina.



GIAMBATTISTA PIRANESI: BLICK VOM PALATIN.

Der Beschauer steht am nordwestlichen Abhange des palatinischen Hügels, in einer Vigne der Abbadia von San Sebastiano, wo antikes Mauerwerk noch erhalten ist. Vorn rechts führt die von Süden kommende Via di San Gregorio durch den Constantinsbogen, neben dem links der (jetzt restaurierte) Kegel eines Backsteinbaues eines antiken Springbrunnens, die Meta sudans, sichtbar wird. Dahinter die gewaltige Mauermasse des Colosseums, bei dem die links an die äußere Umfassungsmauer, die (im Jahre 1805) mit dem Einsturz drohte, unter Pius VII. zur Erhaltung angebaute mächtige Strebemauer noch fehlt. Das Erdgeschoß, dessen Hallen Clemens IX. zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hatte vermauern lassen, steckt teilweise noch im Schutt; seine Bloßlegung erfolgte erst zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Das auf den Mauermassen reichlich wachsende Gestrüpp ist neuerdings beseitigt worden. Links im Hintergrunde die Trümmer der Titusthermen, rechts der Esquilin.





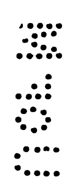


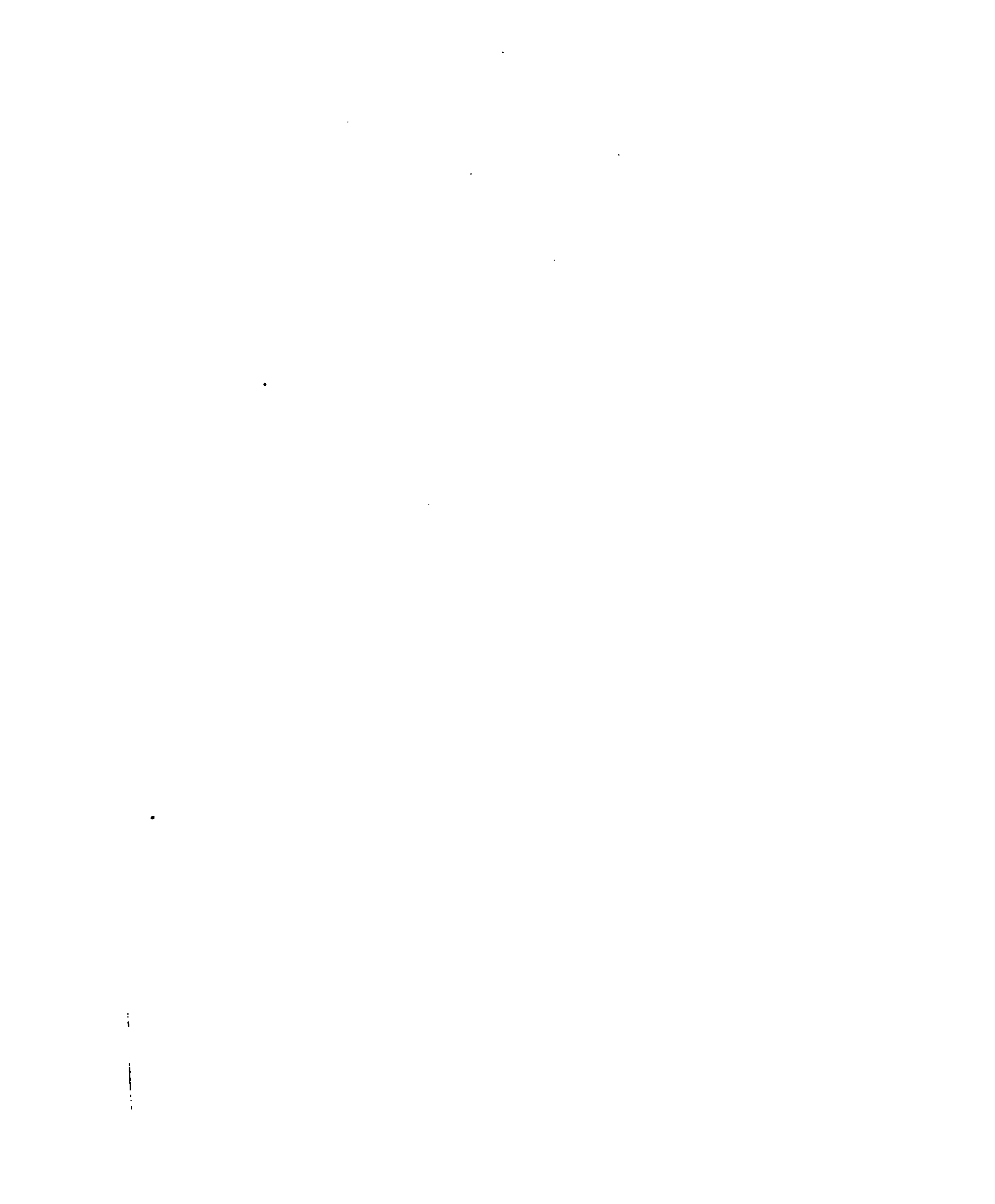
GIAMBATTISTA PIRANESI: DIE PIAZZA DELLA ROTONDA.

Der Beschauer steht etwa an dem Punkte, wo die Via Giustiniani auf den Platz einmündet. Rechts am Rande des Blattes ist die Ecke von Palazzo Crescenzi sichtbar, dahinter der mächtige Bau des Pantheon. Von den jüngst wieder beseitigten modernen Türmchen Berninis bemerkte Moritz: „Dem Baumeister fehlte es gewiß an Übersicht eines großen Ganzen, der auf das Pantheon die beiden kleinen Türmchen setzte, die für dies herrliche Denkmal des Altertums ein wahrer Schandfleck sind.“ Rechts im Vordergrunde Verkaufsbuden: „Büffets der Hühnermäster und Obstverkäufer und die Garküchen des niedrigsten Pöbels, die dem Platz vor der Rotonda und denen dahin führenden Straßen ein sehr unsauberes Ansehen geben.“ Zu diesen Garküchen gehört besonders die Pescheria, die Reihe von Verkaufsbuden links. Moritz bemerkt hierzu: „Die Volksspeisewirte haben ihre Speisebude und ihre Küche mitten auf der öffentlichen Straße, wo sie den Vorübergehenden mit warmen Gerichten aufwarten, welche gewöhnlich aus Makkaroni, Wurst oder Leber und gebratenen Kastanien zum Nachtisch bestehen. Neben der Bude auf der Straße steht ein kleiner Ofen, wo gekocht wird, und der Dampf steigt von den Speisen auf, welches an die Fumantia Tomacla (Bratwürste) erinnert, welche schon bei den alten Römern der heisere Koch auf den Straßen feil bot. Die Gäste setzen sich hier freilich nicht zur Tafel, sondern verzehren im Stehen ihre Mahlzeit, welche so äußerst wohlfeil ist, daß einer der hier auf der Straße speisen wollte, mit einigen Dreiern seine Ökonomie den Tag über bestreiten könnte.“



9



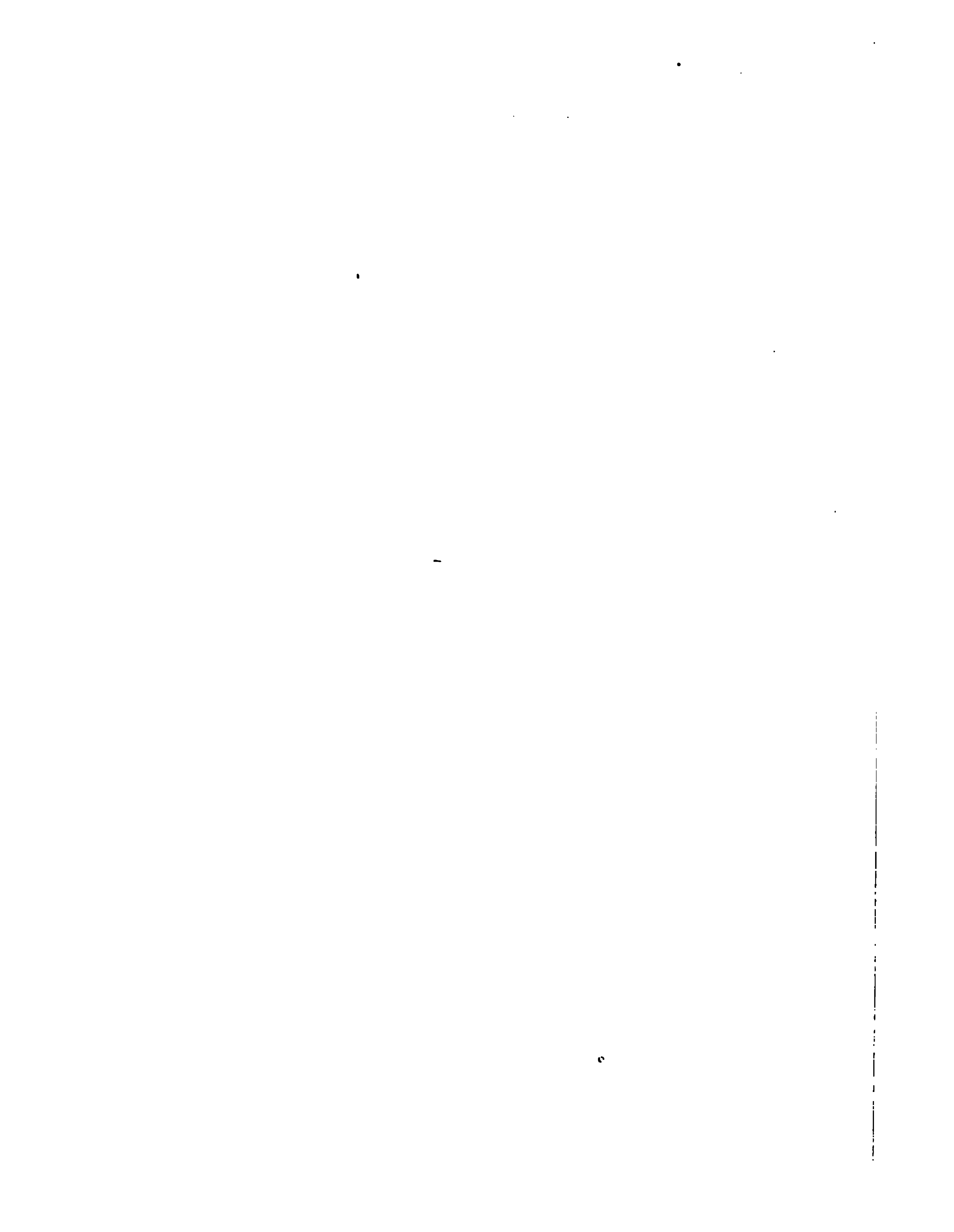


GIAMBATTISTA PIRANESI: DAS THEATER DES MARCELLUS.

Der Beschauer steht auf der Piazza Montanara und hat den Palazzo Orsini, der auf den Umfassungsmauern des unter Caesar und Augustus erbauten Theaters des Marcellus steht, gerade vor sich. Das untere Stockwerk, in dessen Bögen Handwerker ihre Werkstatt aufgeschlagen haben, ist wie bei Piranesi so auch heutigen Tages noch verschüttet. Rechts wird die Kuppel von Santa Maria in Campitelli sichtbar. Die vielgenannte Goethe-Kneipe (Osteria della Campana), die jetzt mit dem Hause, in dem sie sich befand, vom Boden verschwunden ist, war hier in der Nähe, in der Via di Monte Savello. Die Osteria an der Piazza Montanara, die die Gedenktafel König Ludwigs von Bayern trägt, hat mit Goethe nichts zu tun. (Vgl. Goethe-Jahrbuch XXV S. 194 und XXVI S. 172.)

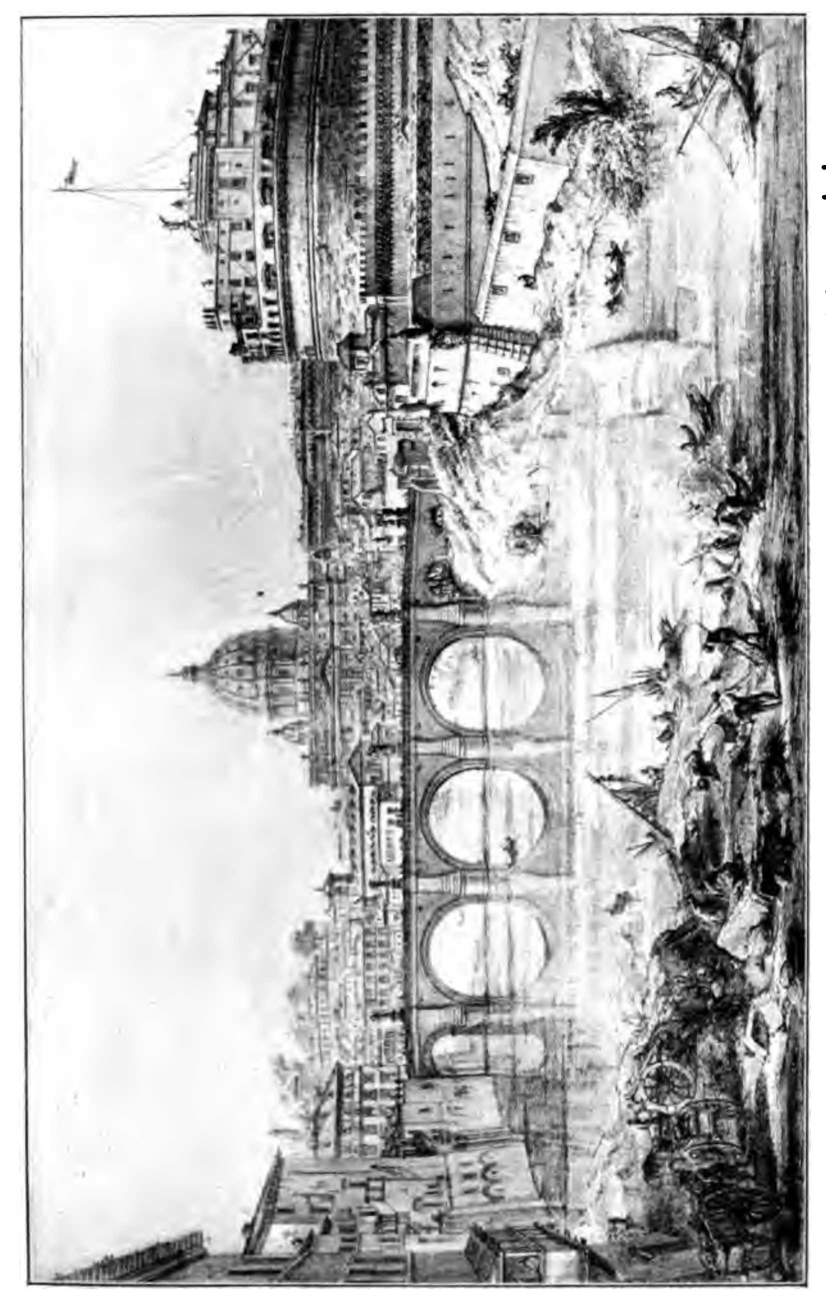


10



GIAMBATTISTA PIRANESI: PONTE UND CASTEL SANT ANGELO UND DIE PETERSKIRCHE.

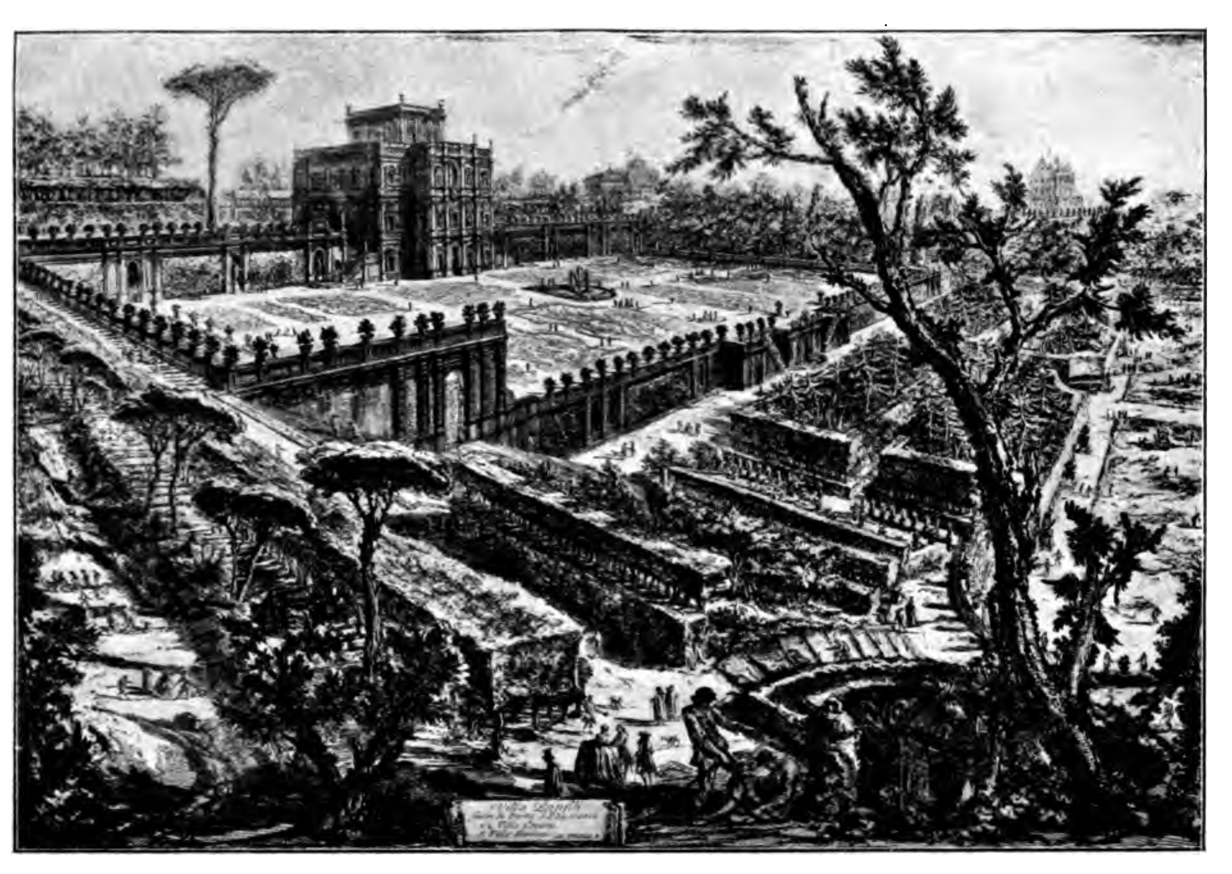
Der Beschauer steht auf einem angeschwemmten, halbinselförmigen Stück Land, das auch auf Nollis großem Plan nachweisbar ist. Das hohe Haus links in der Mitte ist das Teatro Tordinona, das abgebrannt war und dessen Neubau 1785 einstürzte. Über dem mittleren Bogen der Engelsbrücke wird das große Hospital von Santo Spirito (Krankenhaus, Haus für Findelkinder und für Erziehung von Waisenkindern) sichtbar, dahinter die Villa Barberini. Rechts daneben St. Peter mit dem Vatikan, dann die Engelsburg.





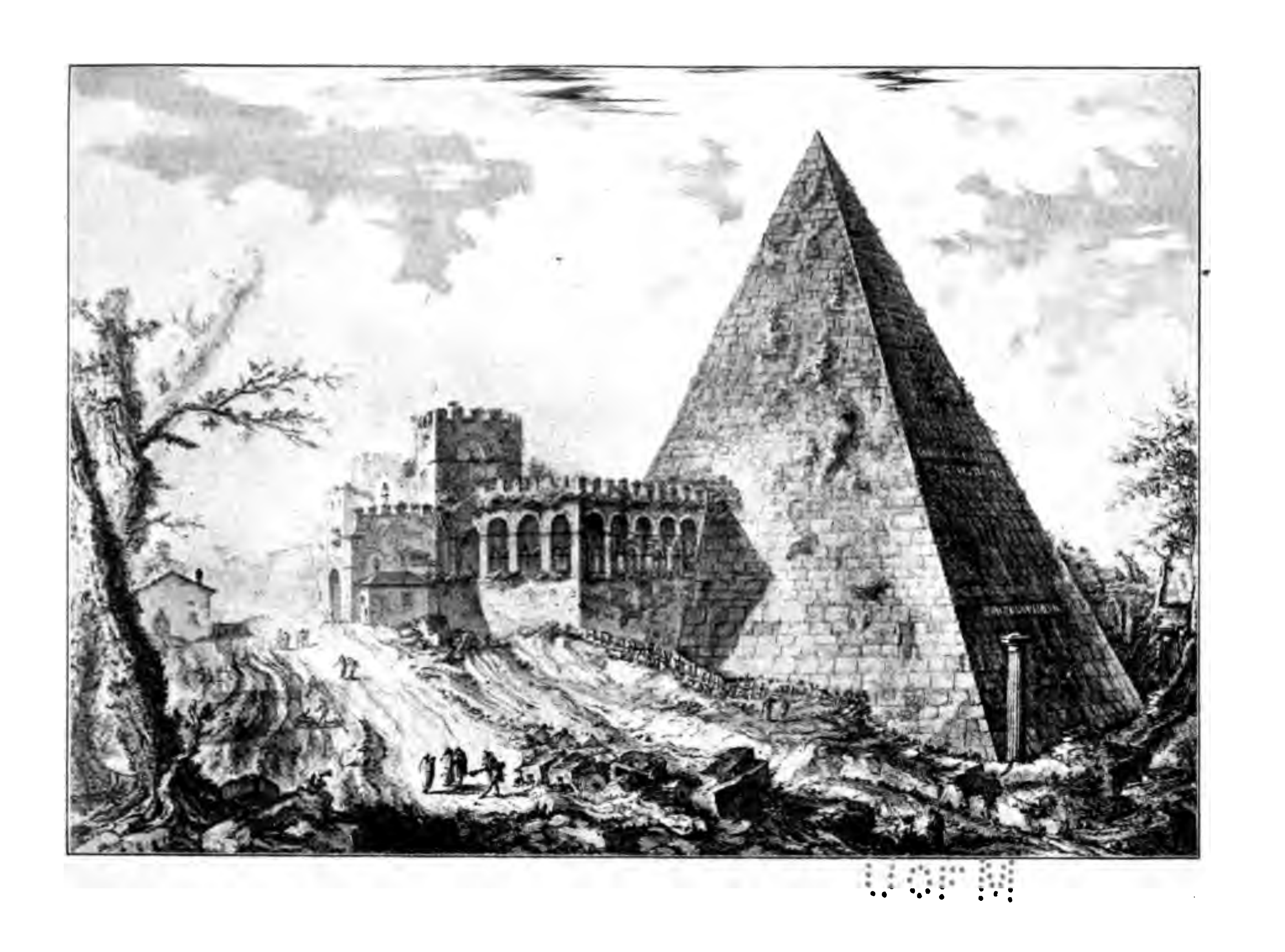
GIAMBATTISTA PIRANESI: VILLA DORIA PAMPHILJ.

Die schönste römische Villa (vor Porta San Pancrazio), die Goethe schon im November 1786 zum ersten Male besuchte. Sie wurde im Auftrage des Fürsten Don Camillo Pamphilj um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts von Alessandro Algardi († 1654) erbaut. Der Garten, eine der vornehmsten Anlagen, die je eine italienische Renaissancevilla besessen hat, ist mit weiser Ausnutzung der Terrainverschiedenheiten (ähnlich wie bei Villa Albani, die aber hundert Jahre später entstanden ist) angelegt: von dem vor dem Kasino liegenden, von Mauern und Balustraden eingefaßten Teil der Anlage führen Treppen in ein vertieftes Parterre hinab, wo der französische Geschmack zur Geltung kommt. Die gesamte Anlage soll sechs römische Miglien im Umfang gehabt haben. Volkmann bemerkt hierzu: „Längs der einen Terrasse sind kleine Gueridons mit Fontänen angebracht. Das untere Mauerwerk der Terrasse ist mit toskanischen Pilastern und eingemauerten Basreliefs versehen. Das eine stellt einen Apoll mit der Leier und ein paar sitzende weibliche Figuren vor. Da die Bäume und Hecken dieses Gartens meistens immergrünende sind, so ist der Spaziergang hier zu allen Zeiten angenehm. Unter den Bäumen selbst herrscht eine angenehme Abwechslung. Zypressen, Leccini, Pigni, Accipressi wechseln miteinander ab; insonderheit haben die Pignen ein majestätisches Ansehen. Ein Teil des Gartens heißt der geheime Garten und steht nicht zur Promenade wie der übrige offen. In dem Park wird eine Menge Rotwild unterhalten." Die ganze Gegend im Bereich der Villa hat durch die Stürme der Revolution im Mai und Juni 1849 bedauerlicherweise stark gelitten.



GIAMBATTISTA PIRANESI: DIE PYRAMIDE DES CESTIUS.

Der Beschauer steht innerhalb der Stadtmauer auf der jetzigen Via della Marmorata, die (ehemals zur Linken von der Vigna Maccarani begrenzt) von Porta San Paolo nach dem Tiber führt, hat also die Pyramide direkt südlich vor sich. Sie wurde bekanntlich von Aurelian in die Stadtmauer einbezogen. Durch diese führt ein in der Mauer sichtbares Tor, die Porta San Paolo, von wo der Weg nach Ostia geht. Nach rechts (nicht mehr sichtbar) erstrecken sich die Prati del Popolo Romano, auf denen der protestantische Friedhof liegt. Moritz sah hier nur die Leichensteine „einiger Engländer und protestantischer Deutscher", die in Rom gestorben waren. Aufgerichtete Kreuze auf die Grabhügel zu stellen oder Bibelsprüche auf die Steine zu schreiben war verboten; jede Grabinschrift hatte die Zensur zu passieren. Eine Umfriedigung des Begräbnisplatzes fehlte; erst Bunsen, seit 1818 Gesandtschaftssekretär, dann langjähriger preußischer Ministerresident, gelang es den Friedhof mit einem Graben umgeben zu dürfen, um dem weidenden Vieh zu wehren. Goethes Sohn August ward am 29. Oktober 1830 hier bestattet. 1778 hatte ein im Alter von 29 Jahren in Rom verstorbener Enkel von Johann Sebastian Bach, ein Maler, der den Namen des Großvaters trug, hier seine Ruhestätte gefunden. Die Pyramide wurde unter Alexander VII. 1660 von dem Schutte befreit: „Bei dem Aufgraben fanden sich hier die zwo Säulen, die von neuem zu beiden Seiten aufgestellet worden sind." (Weinlig.)



13